

حداثة النص الشعري في المملكة العربيّة السعوديّة

(قراءة نقديّة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ)

الدكتور عبدالله بن أحمد الفَيْفي

كلية الآداب - جامعة الملك سعود - الرياض

حائز على جائزة النادي الأدبي بالرياض
للدراسات في الشعر السعودي

١٤٢٦ هـ = ٢٠٠٥م

من إصدارات النادي الأدبي بالرياض

حداثة النّصّ الشّعريّ في المملكة العربيّة السعوديّة

(قراءة نقديّة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ)

الدكتور عبدالله بن أحمد الفَيْفي

كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، الرياض

حائز على جائزة النادي الأدبي بالرياض

للدراسات في الشعر السعودي

١٤٢٦هـ = ٢٠٠٥م

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الفيفي، عبدالله أحمد
حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية./
عبدالله أحمد الفيفي.- الرياض، ١٤٢٦هـ
٢١٦ ص؛ ١٧ × ٢٤ سم
ردمك: ٢ - ٤٧ - ٦٢١ - ٩٩٦٠
١- الشعر الحر -نقد-السعودية ٢- الشعر العربي -نقد-العصر الحديث أ. العنوان
ديوي ٨١١,٠٩٤٩٥٣١ ١٤٢٦/٤٥٤٩

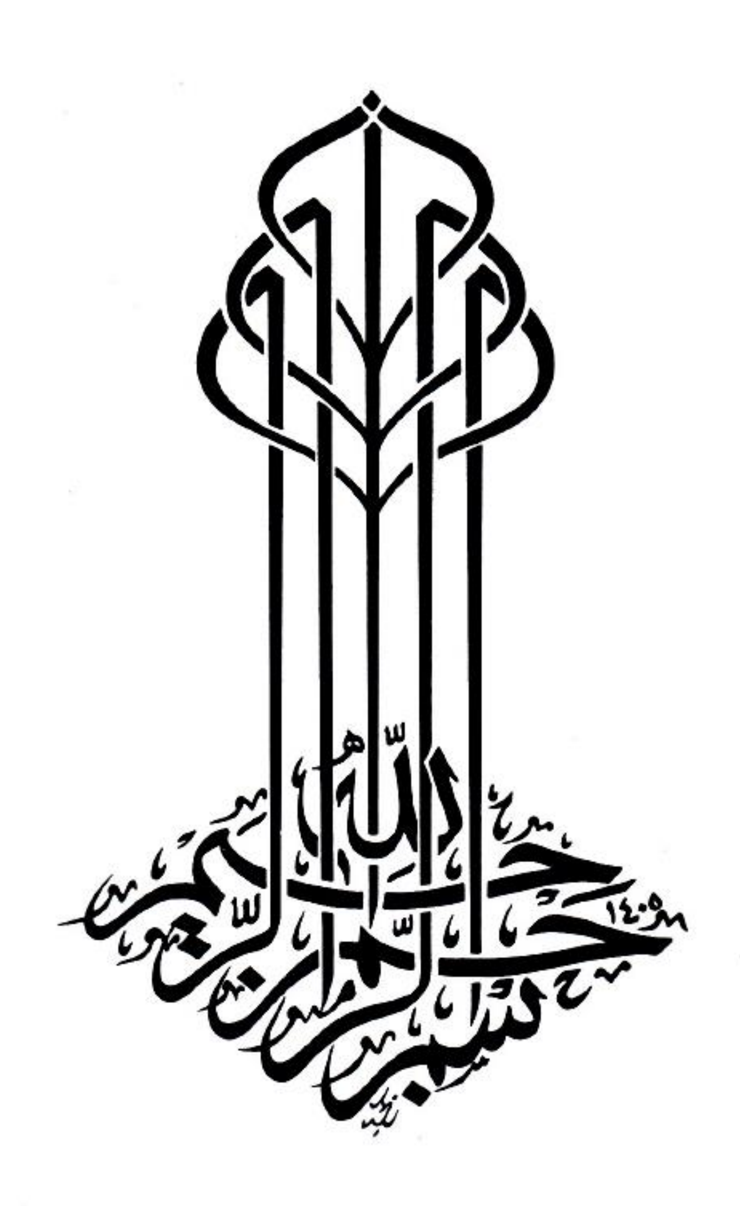
رقم الإيداع: ١٤٢٦/٤٥٤٩
ردمك: ٢ - ٤٧ - ٦٢١ - ٩٩٦٠

الطبعة الأولى

١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م

الناشر
النادي الأدبي بالرياض

هاتف: ٤٧٨٧٣٢٧ - فاكس: ٤٧٨٧٢٤٦
ص.ب ٨٥٣١ الرياض: ١١٤٩٢
موقع النادي على الإنترنت (www.adabi.org.sa)
البريد الإلكتروني للنادي (bostmaster@adabi.org.sa)


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٠٥

٥

" لقد حَسُن هذا المولّدُ حتى هَمَمْتُ أن آمُرَ صبياننا بروايته ! "

أبو عمرو ابن العلاء

أمّا أنا فأقول:

" لقد حَسُن هذا المولّدُ، لكني لا أملك أن آمُرَ صبياننا بروايته ! "

إلى أجيالٍ من الشعراء.. سيقرؤهم آتون.. فيَعْجَبُون:

أين كانوا وكنّا.. ؟!

د. عبدُالله الفَيْفي

المحتويات

مُسْتَهَلّ

منذ ثمانينيات القرن العشرين، ومنذ الانطلاقة الفعليّة للنص الشعريّ الحديث في المملكة العربية السعودية، نَشِبَ صراعٌ إيديولوجيّ فكريّ مرير، بين أشياع القديم وأنصار الجديد، بما تسلّح به كل فريق من مرجعيّات، تستهدف إقصاء الآخر، ومصادرة حقّه في الاختلاف.. وتحوّلت الساحة إلى معمعة، كادت تحرق الأخضر واليابس، والقصة يعرفها الجميع.

هكذا.. تمخّضت جناية الأيديولوجيا على الشعر! وهكذا أقلع نفرٌ من الشعراء عن الشعر، واتّجه نفرٌ إلى المستوى العاميّ منه، وتوارى عن الأنظار آخرون.. وقيل بـ"موت الشِّعْر"، ثم قيل بـ"موت النقد"، وانصرف كُلٌّ إلى طريقٍ يفتّش عن حياته، مُؤْثِرًا السلامة من ألسنة نيران أشعلتْها القصيدةُ الحديثةُ في الثياب والعباءات.

في هذه الأجواء المحمومة، ولأسباب محلّيّة وأخرى عالميّة، بات الشعر في مهبّ الدعاوى والمزايدات، وصارت وصمة "الحداثة" كتهمة "الزندقة" قديمًا، كلمةً هلامية الدلالة، ومطيّةً سهلة العنان، يكفي أن تُطلق ليتحسّس كُلٌّ سلاحه، دفاعًا أو هجومًا. واختلطت القِيَم، وتَبَلْبَلَت المفاهيم، واضطربت المعايير العلميّة، وفَرَغَ مَنْ ظَلّ من النقّاد على قارعة المنهج يتّخذ النصّ صهوةً للتبشير أو التنفير، أو ينتقي منه ما يستجيب لغاياته في تلك المفاصلة بين الحداثة والقدامة، لا بوصفهما تجربتين أدبيتين، ولكن من حيث هما تياران فكريّان، لا يجتمعان في غمدٍ واحد.

وفي تلك الأتون لم يَعُد المنجز الشعريّ الحقيقيّ شيئًا مذكورًا فيما تبقّى من حركة النقد الشعرية، اللهم إن استجاب نَصُّه لمآرب الناقد الأخرى، غير الشعرية في كثير من الأحوال. وجَأَرَ الشعراء بالشكوى من الإهمال، إذْ تنصّل النُّقّاد عن درس الشعريّة، وعَفُّوا عن أن يقوموا سماسرةً في سوق الشعر بين المبدع والمتلقي، وإن كانوا- من جهة أخرى- قد اتجهوا إلى استنباط مستكنّات القلوب، والأفكار، والمضامين في النصوص. فأَلْفَوْا في فنون السَّرْد ضالّتهم المثلى لمحاولة تلك القضايا التي تمسّ المرحلة، مجتمعًا وثقافة، حتى قيل.. فقالوا: بوراثة الرواية الشعرَ، في تركةِ ما كان يُسمَّى: "ديوان العرب". وبذا تحوّل العربُ في بضع سنين من ديوانٍ إلى ديوان! وتَبَعًا لذلك تطوّر ما ذُعِر له التيار المحافظ من تغيير ديوان العرب- بوصفه رمز هويّة الأمة وأصالتها وتراثها- إلى تغييب ذلك الديوان، أو تبديله.

لكن الشعر استمر يتقدّم على استحياء، وتطوّر وإن ابتعد بعض الشيء عن الأضواء. فلقد زاد طينته بلّة، أن استغل الشعر العاميّ فرصة ذلك الفراغ في الإنتاج، وتوالي تلك النكبات على القصيدة الفصيحة، ليقفز إلى صدارة الميدان والمنتديات، ويستولي على الصوت الشعريّ، الرسميّ والشعبيّ، ضاربًا عرض الحائط بالنقاد، وصراعِهم الطائفيّ، مع ديوانهم القديم والجديد!

إنّ في ذلك كله لمسوّغًا، رآه الباحث كافيًا، لمشروعيّة عمله في هذا البحث. ولقد تركّز النظر على "حداثة النص"، لا حداثة الشخص، ولا الفكر، ولا المعتقد، إيمانًا بما آمن به مَنْ قَبْلَنا، بأن ما يَهُمُّ النقدَ الأدبيَّ من **امرئ القيس** (مثلاً) أنه: (شاعر)، لا ما إذا كان يا تُرَى: وثنيًّا.. أو مُسلمًا.. أو حتى "حامل لواء الشعراء إلى النار"؟

وعليه، لم يكن معيار الشعر المدروس هاهنا إلا المعيار الفنّي وحده، لا انتقاء ولا استقصاء. حيث لم تكن الانتقائيّة- خارج الجودة الفنيّة- واردة، كما لم يكن الاستقصاء

للشعر والشعراء غاية، ولا أمرًا ممكنًا. فالشعراء والشاعرات كُثر، ودرجاتهم الفنّيّة مختلفة، لكنّ قطرة الماء تكفي لتحليل المحيط، واستخراج عناصره وخصائصه الرئيسة، وتلك كانت الغاية الأولى. ومن ثَمَّ، فليس الشعراء المدروس شعرهم في هذا البحث بأفضل- في نظر الباحث- من غيرهم بالضرورة، لكنهم عيّنة من الشعراء، اتُّخذوا وسيلةَ كشفٍ عن مشهدٍ عامٍّ من التحوّلات الفنيّة، كي يكونوا شواهد على تجربة شعريّة عاشت في حقبة زمنية محدّدة.. ليس إلا.

بناء على هذه المرتكزات، تتجه القراءة إلى مقاربة نماذج من الشعر الحداثيّ المنشور، خلال العِقْدَين الأخيرين من القرن الماضي وبداية القرن الراهن. على أن صفة "الحداثة" التي تدور عليها هذه القراءة- بما تعنيه من التجديد في النصّ الشعريّ- يُنظر إليها من حيث هي مسألة نسبيّة؛ لأن بين قيمتي الحداثة والقدامة تداخلاً حتميًّا.

وإنْ كان لا بدّ من وقفة مع مصطلح "حداثة" هاهنا- هذا الذي حارت البرية فيه، حتى قيل بـ"حداثات" Modernisms لا حداثة، كما قيل بـ"ما بعد حداثات" Postmodernisms لا ما بعد حداثة واحدة— فإن الحداثة المعنيّة هنا لا تقابل التراث، كما لا تقابل ما بعد الحداثة، على غرار تلك الثنائيات الضدّيّة، التي لا تشكّل أكثر من معوّقات معرفيّة وفكريّة، دون أن يكون لها أساس في الممارسة الفنّيّة، رغم ما تستفزّه من زوابع الثقافة، وتستنزفه من بحار الأحبار، هنا وهناك. فلقد أخذتْ الحداثةُ الغربية نفسها تنحسر- بحسب بعض النقاد- منذ ثلاثينيات القرن الماضي أو أربعينياته، لتَخلفها حركة "ما بعد الحداثة". بل إن مصطلح "ما بعد الحداثة" نفسه مصطلح قديم، يعود إلى القرن التاسع عشر، إذ أطلقه المؤرخ **توينبي** بصيغة Postmodern على المرحلة التاريخية بعد

١٨٧٥.[١] ولذا– وبعيدًا عن ذلك الجدل الفكريّ السفسطائي، الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، غربًا وشرقًا– يمكن القول إن مفهوم "الحداثيّ" يشير في هذه الأطروحة تحديدًا إلى:

"أن *يَكُوْنَ الشاعرُ نفسَهُ*".

أي: أن يُجسّد في عملِه شخصيته وثقافته، مكانًا وزمانًا. حُرًّا، غير مرتهَن للماضي ولا للآخر. وأن يسعى إلى أن يطوّر التجربة الشعريّة، بوصفها تجربة إنسانيّة، ذات وظيفة بنائيّة مستمرّة.

تلك هي الحداثة. فإذا سُلِّم بمفهومها هذا، ظلّت حداثة تواصلية، لا توصيليّة؛ لأن تسخير الشعر لـ"توصيل الأغراض"، من الأفكار، والقِيَم، والرسائل المباشرة، هو ضدّ طبيعة الشعريّة أساسًا، ناهيك عن الحداثيّة. والنثر كفيل بتلبية تلك الوظيفة. ثم إن الحداثة من هذا المنظور حركة امتداديّة، تراكميّة– في تعاملها مع منجز الماضي، وخبراته القومية أو الإنسانية– غير منقطعة بالمطلق، ولا ضِدّيّة. ومن هناك سيأتي في هدف الأطروحة هذه أن تَسْبُرَ مدى انقطاع الحداثة– إنْ وُجِدَ– عن أصالتها أو اتصالها بها، عبر معادلة فنّيّة– مفترضة– تجسّر المسافة بين هذين البُعدين.

وانطلاقاً من ذلك تمضي القراءة في نصوص شعريّة، تتفاوت تجديدًا وتقليدًا، كما تتفاوت أصالة ومعاصرة– وإن اتّسمتْ جميعها بطابعٍ حداثيّ– تفاوتاً تبدّى في جوانب مختلفة من مكوِّنات النصّ، مثل:

---

[١] يُنظر في هذا: الطعمة، صالح جواد، (يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤)، "*الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظريّ للحداثة*"، (مجلة النقد الأدبي "فصول"، م٤، ع٤، ص ص ١١– ٢٧).

١) (شعريّة العنونة)، بتدرّجها من طابع العنوان الاسميّ إلى العنوان النصيّ.
٢) تحوّلات (البنية اللغويّة الشعريّة).
٣) (هندسة الأشكال الفنّيّة)، بما في ذلك: أسلوب التصوير الفنّيّ، المنتقل من الصورة البلاغيّة (الجزئيّة) إلى الصورة المشهديّة، ثم توظيف المكان الشعريّ، والتناصّ، وتوظيف التراث.
٤) (هندسة الأشكال الإيقاعيّة).

والدراسة تُفرد كل جانب من تلك الجوانب بتحليل خاص.

أمّا مادة هذه الدراسة، فبما أنها تتركّز– زمنيًّا– على نماذج من الشعر المنشور– إنْ في مجموعات شعريّة أو في الصحافة المحليّة– خلال الثمانينيّات والتسعينيّات، وصولاً إلى سنة ٢٠٠٤م، فقد جاء من دوافع المحاولة القرائيّة فيها السعي إلى إبراز ملامح عن خصائص المشهد الشعريّ الحديث في السعوديّة في نهايات القرن العشرين، وبدايات القرن الحادي والعشرين، استشرافاً لما يمكن أن يشهده الشعر خلال قرنه الراهن.

ولقد مرّ هذا المشروع بين يدي الباحث بمراحل، قاربت العشر سنوات. ومرّت أجزاؤه بمحطّات من الطرح، والفحص، والمناقشة، والتطوير. فأجزاء منه نوقشت في بعض وسائل الإعلام المحليّة، إذاعية أو صحفية، وقسمٌ مرّ بتحكيم علمي، وشارك به الباحث في مؤتمر جامعة جرش السادس للنقد الأدبي ، بالمملكة الأردنية الهاشمية، سنة ٢٠٠٣، تحت شعار: "الخطاب الشعري العربي المعاصر والحداثة". وقسم آخر كان ضمن الأعمال المقدّمة في ملتقى قراءة النصّ الرابع بالنادي الأدبي الثقافي بجُدَّة، سنة ٢٠٠٤، تحت شعار: "مسيرة الشعر في المملكة العربيّة السعوديّة".

حتى إذا اكتمل الموضوع كتابًا، وتوافر على درس الظواهر الفنيّة في بنى النصّ الشعريّ الرئيسة، رُشّح إلى جائزة النادي الأدبي بالرياض؛ لمصادفة الفراغ منه في صورته النهائية إبان الإعلان عن جائزة النادي للدراسات التي تناولت الشعر السعودي. ولعل في فوزه بجائزة النادي المحكّمة مؤشّرًا لا يخفى على تحوّلٍ ناضج في حركة الوعي الأدبي والنقدي، تُتجاوز فيه هواجس الريبة العتيقة من هذا الشعر ونقده.

ويزداد اعتزاز الدارس بهذه الشهادة العلمية من قِبَل النادي الأدبي في الرياض، بمصاحبة عمل آخر قَيِّم، للزميلة الدكتورة **فاطمة الوهيبي**، نال التقدير ذاته.

فشكرًا للنادي الأدبي بالرياض، وعلى رأسه سعادة الأستاذ الدكتور **محمّد بن عبد الرحمن الربيّع**، رئيس النادي، على منح هذا العمل جائزة النادي، ثم تولّي طباعته على نفقته. كما أشكر لجنة التحكيم الموقّرة، على تقديرها جهد المقلّ هذا. وتلك لفتةٌ ستبقى حافزًا على المضيّ في هذا الطريق.

وبالله التوفيق.

د. عبدُالله بن أحمد الفَيْفي

(عضو مجلس الشورى السعودي)

الرياض، الأحد ٥/ ٥/ ١٤٢٦هـ

١- شعريّة العنونة

(من العنوان الاسميّ إلى العنوان النصيّ)

"التضاريس" "أشعار مجنونة"،
"وردة في فم الحزن"،
أو "لحن قلب"، "قصائد بريّة".
عن "كتاب الحصار":
- "لماذا تركت الحصان وحيدًا ؟"
- "خرجتُ من الحرب سهوًا"،
"رياح المواقع" تطفئني ..
"خارج السرب" ظل "قصائد أولى"
وتعوي بعيداً[١].

لم يكن الشعراء العرب قديمًا يُعَنْوِنُـوْنَ أعمالهم الشعرية، وإنما كانت مطالع القصائد لديهم كالعناوين. ومن هنا يمكن القول إن عنونة العمل الشعري من خصوصيات الشعر العربي الحديث.

---

[١] الطويرقي، طلال، (١٤٢٤هـ، جمادى الأولى، الاثنين ٢٠)، "*بكاء يليق بأحزاننا*"، (المجلة الثقافيّة، جريدة "الجزيرة"، السعوديّة، ع٢٥٦). من نصٍّ أطول، أنشأه الشاعر من عناوين مجموعات شعريّة حديثة.

ولقد أضحى العنوان معدودًا في الدراسات النقدية الحديثة مما يسمى بـ"النصوص الموازية"؛ من حيث هو أول علامة على طريق التلقّي، ومفتاحًا سِيْمَوِيًّا يختزل بنية النصّ وكنهه في كلمة أو بضع كلمات. ولذا سَلَكَه **جيرار جينيت** في كتابه "عتبات" ضمن مفهومه عن "النصّ الحاشية". وقد أولى- وغيرُه من النقاد الغربيين الذين تطرّقوا إلى هذه الظاهرة- هذا الضربَ من النصوص، اهتمامًا خاصًّا؛ لما ترسمه للقارئ من آفاقٍ للتوقّع والتلقّي. ومن تلك المنطلقات تبلور في الدراسات النقدية الحديثة ما بات يُعرف بـ"عِلْم العَنْوَنَة".

وإذْ يتأمّل الدارس بعض عَنْوَنات القصائد، أو المجموعات الشعرية الصادرة خلال العِقد الأخير من القرن الماضي في السعودية، يتبدّى له أول ما يتبدى- ومن مجرد العناوين- تفاوتها تقليداً وتجديداً، وتسميةً وشعريّة، وأصالةً ومعاصرة، على ما بين هذين المصطلحين من توالج في جوهر العمليّة الشعريّة. ففي عناوين كالعيّنة التالية:

- **البُراق**
- **الأضداد**
- **وردة في فم الحزن**
- **لا تقولي وداعًا**
- **انكسرتُ وحيدا**
- **بأجنحتها تدق أجراس النافذة**

تُلحظ مسالمة بعض هذه العناوين للعُرف الغالب في التسمية العربيّة، القائم على نمطية القالب الاسمي العَلَمي، الذي هو:

اسمٌ يعيّن المسمَّى مطلقا
عَلَمُهُ: كجعفر، وخرنقا

على حدّ قول (**ابن مالك**) في "ألفيّته". أو إتيانه اسمًا معرّفًا بالألف واللام، كـ"البُراق" أو "الأضداد"، أو معرّفًا بالإضافة، أو مكتسبًا بعض التعريف بالإخبار عنه أو بالوصف، كـ"وردة في فم الحزن". وكأنما العنوان في هذا الضرب من العنونة اسم شخص، أو موضوع ذهنيّ، يتطلّب قَدْرًا من التعريف والتحديد.

ويبدو للتعريف هاهنا فعله السلبيّ الإضافيّ في تلك العناوين. بدليل أن شاعرًا **كمحمّد جبر الحربي**- كما يلحظ في مجموعته "خديجة" (٢٠٠٤)- يعتمد غالباً على أسماء منكّرة في عناوين قصائده: "وطن"، "شهيد"، "سيرة"، "سقوط"، أي على المفردة الواحدة، أو قُلْ: "الواحة"، فتنفتح بإيجازها وتنكيرها على نكهات مختلفة من الإيحاء. وكأنه "كلّما ضاقت العبارة اتسعت الرؤية"؛ كلما ضاقت بعدد مفرداتها، وتجرّدت عن التعريف، منحتْ المعنى انفتاحه الأكبر، مصداقَ قولة العرب: "إن البلاغة هي الإيجاز"، وكأنما النقصان في المبنى زيادة في المعنى وليس العكس؛ لأنها تتيح إذ ذاك لخيالِ القارئ التحرّك خلف معانٍ لا محصورة، فتمنحه حريّة التوقّع، بخلاف العنوان المصْمَت، بتسميته من جهة، والمغلق، بتعريفه من جهةٍ أخرى.

بينما تأتي طائفةٌ أخرى من المجموعات الشعرية محلّ الدراسة، وهي الأقلّ، لتتخذ أسلوبًا في العنونة يكسر قالبية التسمية الاسمية، لتجنح إلى تسميةٍ فعلية، إنشائيّةٍ أو خبريّة،

تحمل خصوصية حداثيّة، تتخطّى الاسم المعيّن إلى التركيب الشعريّ. لكن هذه الطائفة، بدورها، تنقسم فيما بينها. فمنها ما يظلّ في مستوى المألوف من صيغ العنونات ذات التركيب الإنشائي: كـ"لا تقولي وداعًا"، ومنها ما ينحو إلى تجاوز المألوف فيرتاد عنونةً خبريّة، كعنوان: "انكسرت وحيدا"، أو "بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة". وهذا النوع الأخير يكتسب شعريّة خاصة، تتولّد عن هذا الانحراف عن نمطيّة المألوف، من جهة، بما تُحْدِثه من كسر أفق التوقّع- حسب نظرية التلقّي عند **(هانز روبرت ياوس)**[١]- ومن جهة أخرى، تتولّد عن مفاجأة القارئ بلافتة لا تقتصر على إثارة الانتباه فحسب، وإنما أيضًا تثير فضول التساؤل لديه. إنها لا تتركه يطمئن إلى جماليّة العنوان أو مفارقة الدلالة فيه، لكنها تستدرجه إلى الدخول في الحدثيّة النصيّة، عبر مفتاحيّة العنوان الذي يُلتقط من قلب المشهد الشعريّ، وهو في ذُراه. وبهذا يقدّم العنوان إلى القارئ طَرَفاً من نصٍّ يغريه باستدعاء سائره. ذلك أن (الفعل اللغويّ) تتشجّر علاقاته في البنية اللغوية، مستدعيًا فاعلاً ومفعولاً به ومفعولاً فيه، زمانًا ومكانًا وحالاً.. إلخ، وهو ما لا تستدعيه طاقة الاسم، وإن كان اسم فعلٍ، كقولنا مثلاً: "إبحار بلا ماء"[٢]، مثلما لا يستدعيه الاسم المنفيّ، كقولنا: "لا تقولي وداعًا".

إن العنوان حينما يأتي على كَيْفٍ تعيينيّ، فيقال: "البُراق"، كمجموعة الشاعر **محمّد بن ناصر المنصور**، (١٩٩٩)، أو "الأضداد"، مجموعته الثانية، المطبوعة في السنة نفسها، لا يحرّك في ذهن القارئ، لأول وهلة، سوى جماليّة المفردة المنتقاة، وما قد توحي به ممّا يشدّ القارئ للدخول إلى جوّ المجموعة الشعريّة. ناهيك عن أن هذا الضرب من العنونة لا

---

[١] حول "ياوس وأفق التوقعات"، يمكن أن يطّلع القارئ على كتاب: أبي أحمد، حامد، الخطاب والقارئ، ٨٥-٩٥.

[٢] عنوان مجموعة شعريّة لابن إدريس، عبدالله.

يعطي للطبيعة النوعية للعمل، بوصفه شعرًا، فرصةً لأن تتجلّى في عنوانه، من حيث إن عنواناً كـ"البُراق"، أو "الأضداد"، قد يكون عنوان كتاب علميّ، وقد يحسبه القارئ كذلك، لولا كلمة "شعر" معلّقة إلى جواره. فمعروف، على سبيل المثال، أن هنالك كتباً في اللغة، منذ القرن الثاني الهجري، بعنوان مجموعة **المنصور** نفسها: ككتاب "الأضداد"، **للأصمعي** (- ٢١٦هـ= ٨٣١م)، و"الأضداد"، **لابن السكيت** (- ٢٤٤هـ= ٨٥٨م)، و"الأضداد"، **للسجستاني** (-٢٤٨هـ= ٨٦٢م). ويَصْدُق هذا- مع بعض التميّز النوعيّ- على عناوين تلك المجموعات التي تصاغ في مضاف ومضاف إليه، كمجموعة الشاعر **حسن حجاب الحازمي**، المطبوعة (١٤١٦هـ = ١٩٩٦م)، بعنوان "وردة في فم الحُزْن"، وإن كان العنوان هنا يحاول الاتّكاء على شعريّة المفارقة الدلاليّة بين مفردة "وردة" ومفردة "حُزْن".

وكذا ينتفي رصيد الصيغة الفعليّة في العنوان- بما تمنحه من حركيّة تصويريّة- عندما يأتي الفعل ملغيًّا بنهي أو نفي، كعنوان مجموعة الشاعر **عيسى بن علي جرابا** "لا تقولي ... وداعًا"، المطبوع للمرة الأولى ١٤٢٠هـ = ١٩٩٠م. حتى وإن وَضَعَ الشاعر نقاطًا بين "لا تقولي" و"وداعًا"، من أجل تحميل العنوان بُعدًا دراميًّا، يفتح خيال القارئ على تصوّر مقول القول الذي لا يؤدّي إلاّ إلى الفراق. إلا أن طبيعة العنوان، بما حملته من بساطة ومباشرة، قد أغنتْ القارئ عن تكلّف مثل هذا التأويل، بل أغنته عن الالتفات إلى ما كان يمكن أن تمنحه العنوانَ شعريةُ كتابته تلك.

وهذه القراءة في العناوين السالفة لا تعني الحُكم، سلبًا أو إيجابًا، على ما تحتها من نصوصٍ شعرية، وإنما هي قراءة تتعلّق بالعنونة في ذاتها، من حيث هي مهارةٌ خاصة، قد تستقلّ عن جودة العمل أو رداءته.

على أن هناك ملامح أخرى تتعلق بما ينطوي عليه العنوان من بنية مجازيّة مكتظّة بالإيحاء والطاقة التشكيليّة، بحيث تنجز لقطةً مشهديّةً من خلال التركيب اللغوي. وهو ما يتبدّى في عنوان كـ"انكسرتُ وحيدًا"، **لمحمّد حبيبي**، المطبوع ١٩٩٦م، عندما يتداخل فاعل الانكسار ومفعوله في ذات واحدة متوحّدة، فتستثير ذهنَ القارئ صيغةُ الفعليّة، مع طبيعة الحدث التي تحملها، وتداخلات الأطراف في هذا الحدث- "انكسرتُ"- والحالة المنفردة التي قام فعل الانكسار فيها: "وحيدًا". هذا إلى ما توحي به مفردةُ "وحيداً"، من: انفراد، وضَعف، أو تفرّد، وقوّة. وهي مفردة قد تبدو من وحي مفردة "وحيد" في عنوان ديوان **محمود درويش**: "لماذا تركت الحصان وحيدا"- المطبوع قبل ديوان **حبيبي** بسنة، ١٩٩٥م- أو بالأحرى من وحي مزاج المرحلة الشعريّة، الذي نجد أثره- على سبيل المثال- في عنوان ديوان **سعدي يوسف**، كذلك: "الوحيد يستيقظ"، ١٩٩٣م. وملمح "الوحدة" ومفرداتها ليس بعابر في بنية النصّ الحديث، وإنما هو ذو صلة بهاجس الانعزال والاغتراب- واللا انتماء أحياناً- في خضمّ نظام آليّ لا يقيم للعلاقات الإنسانية وزنًا. وإذا كان الغربيّ قد تآلف مع هذا النظام- الذي كان الرائد في إنتاجه- فإن الشرقيّ ما يزال مؤرّقاً بعقابيله. هذا إضافة إلى التمزّق الحضاريّ الذي يؤرّق الشاعر العربيّ، حين يرى الراهن يعصف بالقِيَم التي تسكنه ويسكنها، بوصف الشاعر ضميرًا لثقافته. وهذا ما ينتهي به- نفسيًّا- إلى حالةٍ من الشعور بالانخلاء، أو الانسلاخ، Alienation[١]. وها هو

[١] يُنظر مثلاً: وهبة، مجدي؛ كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة، ٢١٩.

ذا **محمّد جبر الحربي**[1]- مثلاً- يجأر بشكوى التوحّد، بمعنييه النفسيّ والحضاريّ، حين يقول:

خذي بيدي
فالجيادُ أضاعتْ بنيها
وما ظلَّ من فارس يحتويها
وصرتُ وحيداً
أنا الجمعُ أصبحتُ وحْدي
فكيف أنا الجمعُ أصبحتُ وحدي؟!
...

وينطبق ما قيل عن نصّيّة العنونة، في "انكسرتُ وحيداً"، على عنوان المجموعة الأخرى للشاعر نفسه: "أُطْفِئُ فانوسَ قلبي"، ٢٠٠٣. وكذا على عنوانٍ كـ"ضحاها الذي" **لسعد الحميدين**، ١٩٩٠، بما يفتحه من أفق توقّع على احتمالات غير مدركة لصلة اسم الموصول. أو كعنوان "بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة" **لعلي الدميني**، ١٩٩٩. لكن هذا الأخير يحمل بُعداً إضافيًّا يتمثّل في الصورة (الحركيّة والصوتيّة) التي يكتنز بها. هذا إضافة إلى التشكيل الفني المعلّق الدلالة، الذي يفتح المعنى على احتمالات غير محدودة، فالضمير المؤنث الغائب، في "أجنحتها"، لا يمكن الإمساك به- كما يمكن مع ضمير

[1] (١٤٢٣هـ، رجب، الخميس ٢٦)، "*العظيمة* "، (الملحق الثقافي بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2002jaz/oct/3/cu2.htm). والتعديل اعتمادًا على نسخة النصّ التي حصل عليها الباحث من الشاعر.

المتكلم في "انكسر(تُ)"- كما لا يمكن القبض على ماهية تلك "الأجراس"، أو "النافذة"، وإلامَ ينتميان؟

وكل تلك المميّزات في مفردات العنونة وتراكيبها- التي تحيلها من حالتها الاسمية السكونيّة إلى حالتها الحركيّة، بكونها نصّاً مختزلاً لنصٍّ أكبر، وقصيدة نوويّة من قصيدة- تستثير حسّ المتلقّي الشعريّ، وخياله الفنيّ، وتشوّفه الفضوليّ، لمطالعة ما تنبّهه إليه شارتها. إلاّ أنها- من جهة أخرى- تقف القارئ على أُولى عتبات الصعوبة في التعاطي مع الشعر الحديث، لا سيما لدى قارئٍ كسول. من حيث تتحوّل اللغة والتراكيب هاهنا إلى حواثّ لذهن المتلقّي، تستدعي منه جهداً موازياً لجهد الشاعر، بهدف المشاركة في إنتاج المعنى، عوض استسلامه- كما يفعل في تعامله مع النصّ التقليديّ- إلى سُلْطَة المعنى وإملاءاته من قِبَل المنشئ.

ولاستشراف مسألة العنونة مقارنةً بالأفق العربيّ العام، يمكن القول إن التركيز على نصيّة العنوان تحظَى باهتمام بالغ، سواء أكان العنوان لقصيدة أو مجموعة شعرية. غير أنه يُلحظ أن الشعراء يتفاوتون في التنبّه إلى أهميتها، بحيث قد لا تجد تناسباً بين شعريّة العنوان وشعريّة العمل الشعريّ نفسه؛ فتقلّ شعريّة الأول عن الأخير أو العكس. وكأنما العنونة مهارةٌ خاصة، إنْ على المستوى الشعريّ أو حتى على مستوى الحسّ الإعلانيّ التسويقيّ. يدلّ على هذا أن عناوين بعض المجموعات الشعرية لكبار الشعراء العرب المحدثين، **كمحمود درويش،** قد تبدو في جُملٍ اسمية، شبيهة بذلك النوع الذي وُصف بمسالمته لأعراف التسمية التقليدية، وذلك كعنوان مجموعته "سرير الغريبة"، أو "حالة حصار". ولعل السبب في هذا أن **درويشًا**- كما ذكر في إحدى المقابلات معه[١]- يترك أحيانًا شأن

[١] يُنظر: (٢٠٠٤، الربيع)، (مجلة "الكرمل"، ع ٧٩، ص ٢٠٣).

اقتراح العنونة للناشر أو الأصدقاء، كما حدث لمجموعته: "عاشق من فلسطين"، و"لماذا تركت الحصان وحيدًا"، و"لا تعتذر عمّا فعلت". وهو أمر مستغرب من شاعر **كدرويش**. ولذلك كان يساوره الندم على بعض عناوين مجموعاته. وبالرغم من هذا، فالعنوان المقترح على الشاعر قد خضع لاختياره، ومن ثم فهو بالضرورة قد صادف استجابة فنّية لديه، جعلته يرضَى به فيُقرّه. وتزداد صلته بعمل الشاعر وثوقًا حينما يكون في الأصل أحد عناوين قصائده، أو مشتقًّا من إحدى عبارات مجموعته الشعريّة. فإذا كان ذلك كذلك، أمكن للقارئ- معيدًا النظر في بعض تلك العنونات الاسمية التي اختارها **درويش** لمجموعاته- أن يرى فيها تعويلاً على شحن العنوان بتداعياته الإيحائيّة. إذ لو تأمّل عنوان "سرير الغريبة"، مثلاً، لتبيّن أنه يعتمد على ما توحي به المفردة، في علاقاتها الحضوريّة والغيابيّة، دونما استثارة أي مفارقة تركيبيّة أو دلاليّة. أما لماذا يختار شاعر كهذا عنوانًا كهذا العنوان "الرومانتيّ"، المسالم في بنيته اللغويّة؛ فلأن الشاعر نفسه في هذا الديوان ينكفئ إلى غنائيّة "رومانتيّة"، شكلاً ومضمونًا، توائمها طبيعةُ هذا العنوان الذي اختار، كما تواءمتْ مجموعاته السابقة مع عناوينها: "لماذا تركت الحصان وحيداً"، "أحد عشر كوكبًا"، "أرى ما أريد".

وهكذا فمن يتتبّع عناوين **درويش** الشعريّة، بوصفه نموذجًا على محاولة مستمرة لتجديد النصّ الشعريّ الحديث، سوف يلحظ سيرورة تطوّريّة في شعريّة عناوين مجموعاته- سواء أ وضعها من تلقاء نفسه أم اقتُرحت عليه فأقرّها- تنحو بها هذا النحو الذي وُصف من قبل؛ أي من العنونة التعيينية المسمّية- في "أوراق الزيتون"، أو "عاشق من فلسطين"- إلى عنونات نصّيّة- يمثّل فيها العنوان نصًّا شعريًّا قائمًا بذاته- من مثل: "حبيبتي تنهض من نومها"؛ "العصافير تموت في الجليل"؛ "تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق"، وصولاً إلى "لماذا تركت الحصان وحيدا"، و"لا تعتذر عمّا فعلت". ثم، في

العودة إلى عناوين كـ"سرير الغريبة" أو "حالة حصار"، محاولة من قِبَل الشاعر للمواءمة بين طريقته العتيقة في العنونة، وما تحمله الخبرةُ الشعريّة، من: توخّي أن يأتي هذا النمط القديم مشحونًا بمعوّضاتٍ إيحائيّة، تعبّئ مفردات العنوان.

وقد شهدت دواوين **أُنسي الحاج**- مثلاً آخر- ما شهدته دواوين **درويش**، من الاتجاه المتصاعد من شعرية المفردة المعنون بها، في "لن": ١٩٦٠، أو "الرأس المقطوع": ١٩٦٣، إلى شعريّة التركيب النصيّ للعنوان، في مثل: "ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة": ١٩٧٠، أو "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع": ١٩٧٥. ليعود- عودةَ **درويش** – إلى التكثيف الدلاليّ، في "خواتم": ١٩٩١، أو "الوليمة": ١٩٩٤.

٢- في البنية اللغويّة

- ١ -

مادة الأدب- عموماً- هي: "اللغة". والفرق بين "لغة العِلْم" و"لغة الأدب" يكمن في الفرق بين "لغة الفكر" و"لغة الانفعال"[١]. فلغة العِلْم: دلاليّة؛ تسعى إلى أن تدلّ على شيء معيّن، أو فكرة محدّدة، حسب معنى الكلمة القاموسيّ أو الاصطلاحيّ. ولذلك فإن درجة الاعتباطيّة الإشارية فيها- بحسب مصطلح **(دي سوسير)**- تزداد بين الدالّ والمدلول؛ فيمكن أن تستبدل إشاراتها بعضها ببعض، ما دامت مؤديةً الغرض؛ لأن لغة العِلْم وسيلة إلى المعنى، وليست بغاية في ذاتها. أمّا لغة الأدب، فتأتي مكتظّة بالدلالات، تحمل الكلمةُ فيها طبقاتٍ من المعنى، ومن ثمّ تتعدّد قراءات النصّ الأدبيّ وتأويلاته، دون أن تستأثر قراءةٌ وحدها بنعت الصحة، أو تكون نهائية في تفسيرها النصّ. وهي لغة تضمينيّة، تحمل تراثًا إنسانيًّا، تتخلّله الأحداث التاريخية، والذكريات، والتداعيات، والنصوص. تعبيريّة، تنقل لهجة المتحدّث، وتعكس موقفه، ومشاعره الخاصة. تأثيريّة،

---

[١] يمكن أن يعود القارئ في هذا الصدد مثلاً إلى: رتشاردز، أ. أ.، العِلْم والشِّعْر.

تستهدف إثارة القارئ، والتأثير فيه؛ لحمله على استجابة ما، بطريقةٍ لا شعورية؛ إذ تقوم في خياله- كما كان يعبّر **حازم القرطاجني**[١]-: "صورةٌ أو صورٌ، ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالاً من غير رويّة، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض." مثلما أنها لغة لا تنحصر بالوظيفة الاتصاليّة- وفق عناصر الرسالة الستة لدى (**جاكبسون**)- ولكنها: "تؤكّد على ذاتها"، كما يقول (**رولان بارت**)[٢]، بوصفها غاية في ذاتها، بدءًا من الأصوات اللغوية، إلى الكلمات، وصولاً إلى بناء النصّ برمّته.

ويميّز بناءَ العمل الأدبيّ غلبةُ مقوّماته المتّجهة إلى: التأمّليّة، والذهاب إلى رؤية ما هو أعمق من مظاهر الأشياء، ثم الجماليّة؛ فالأدب تغلب عليه الوظيفة الجماليّة، ثم التشكيل؛ من حيث إن الأدب فنٌّ، والفنّ عمومًا قائم على نظام.

أمّا علاقة الأدب بالواقع فمختلفة عن علاقة سائر الكلام؛ لأن ما يدخل في العمل الأدبيّ يختلف عنه في واقع الحياة، مهما كان العمل واقعيًّا. كما أن الأدب قائم على التخييل والاختراع، ولا يُعدّ من الأدب إلاّ ما قام على هاتين الخصلتين بصفة مركزية. ولذا نسمّي التعبير أدبًا حين يكون ذا دلالة غير اعتياديّة، كما يشير (**إدوارد سابير**)[٣]. وقد لا ينقل الأدب الواقع في صور حسّيّة مباشرة بالضرورة، وإنما يعتمد على الإيحاء، أو الصور المشهديّة، التي تجعلك تشاهد الموقف حيًّا، دون حاجة إلى واسطة البلاغة بأنماطها التقليديّة.

---

[١] منهاج البلغاء، ٨٩.

[٢] الأدب بلاغة، ٥٧.

[٣] اللغة والأدب، ٢٩.

ومع أن هذه الخصائص قد توجد في غير الأدب أحيانًا، إلاّ أن التركيز عليها في الأدب، وتكثيفها فيه، يظلّ فارقاً كمّيًّا، نوعيًّا، للأدب عن غيره.[١] وتزداد أهمية التركيز على طبيعة الأدبية تلك في مادة الشِّعر؛ من حيث إن الشِّعر يعدّ لغة اللغة، وخلاصة الطبيعة الأدبيّة، أو هو –كما يوصف–: "عُنْفٌ منظّم ضدّ اللغة". بيد أنه ذلك العُنْف الضروري؛ لإنعاش العافية والوظائف الطبيعية في جسد اللغة، التي تعتلّ دورة الحياة فيها بمرور الأيام.

وبما أن طبيعة الأدب كذلك، فإن كل حداثة أدبيّة في التاريخ ما هي– في حقيقتها– إلا محاولة لاستعادة الحياة بتوهّجها إلى تلك الخصائص في طبيعة الأدب، التي يكون قد ران عليها صدأُ الإلْف وغطّاها غبار السنين. وهذا المسعى هو ما يُحدث التصادم دائمًا بين أرباب التحديث ودعاة التقليد، ليس لافتراق الطرفين في الوعي بطبيعة الأدب ووظيفته في الحياة الثقافية فحسب، ولكن أيضاً لاختلافهما (الذهني–النفسي) في القدرة على الفكاك من سيطرة الإلف وسطوة العادة.

– ٢ –

إن من الملامح الفارقة الأوّليّة في حداثة النصّ الشعريّ في المملكة العربية السعودية، تلك المحاولات لدى بعض الشعراء لافتراع جزالة لغويّة حديثة؛ تحتفظ بنكهتها التراثية ضمن مغامراتها التجديديّة. بحيث تقوم المعادلة في تلك النصوص على المآزرة بين أنفاس الأصالة العربية– لغة وبياناً– وحداثة المفردة الشعرية، وانزياح التركيب.

[١] يُنظر عن "طبيعة الأدب" و"وظيفة الأدب" مثلاً: ويليك، رينيه؛ أوستن وارين، نظرية الأدب.

ولعل أبرز شعراء الحداثة تميّزاً في هذا المضمار **محمّد الثبيتي**. إذ يمكن أن توصف قصيدته بأنها ذات أسلوب حداثيّ أصيل، لا في مستوى التوظيف لقوالب مستلهمة من التراث فحسب، ولكن أيضاً في مفرداته الشعريّة، ونسيجه الأسلوبي العام. على أن المسألة في هذا ليست برهينة المحاولة التوفيقيّة وحدها، بل هي وليدة التأسيس الثقافيّ، المتفاوت بين الشعراء. **فالثبيتي** مرّ بتجربة غنية العلاقة بالتراث، كما خاض تجربة نظميّة متألّقة، وذلك ما يتبدّى من قصيدته "صفحة من أوراق بدوي"، مثلاً، أو "مسافرة"– اللتين أدرجهما في مجموعته الثانية، "تهجيت حلماً تهجّيت وهماً"، (١٩٨٣)، تحت عنوان: "بقايا أغنيات"؛ وكأنهما بقايا ذكريات من مراحله الأولى، أو من: "الزمن الوردي"، الذي حمل ديوانه الأول الإشارة إليه: "عاشقة الزمن الوردي"، (١٩٨٢). ومع تخطّيه هذا الطور من رحلته الشعريّة، إلاّ أنها قد بقيت ذاكرته حاشدة بأصداء التراث، حسب نصوصه التي راود فيها التجاوز. وهو ما كان يُكسب لغته رهافة خاصة، ويُثري مفردته بالإيحاء التعبيريّ الغنيّ. وتلك ظاهرة بارزة في شعر **الثبيتي**، يوشك أن ينفرد بها صوتُه بين مجايليه:

كان يثوي بقربي حزيناً
ويطوي على ألمٍ ساعده
قلتُ: من؟
قال حاتم طيٍّ
وأنت؟

فقلتُ: أنا معنُ بِنْ زائدةْ[١]

ففي هذا النصّ- على سبيل التمثيل- تكتنز مفردتا "يثوي" و"يطوي"، وحدهما، بصورة بليغة الإيحاء عن الانكسار الذي جاء النصّ ليعبّر عنه. وهما يؤديان ذلك لا من خلال الدلالة المعجمية فحسب، ولكن كذلك من خلال إيحاء بنائهما الصوتيّ والصرفيّ، وعلاقة المجانسة بينهما. ومن هنا، فإن هاتين المفردتين تؤدّيان تعبيريّتيهما من أربعة مستويات: مستوى الصوت، مستوى المبنى، مستوى المعنى، ثُمَّ مستوى العلاقة بينهما.

ويبلغ شغف **الثبيتي** هذا بالمفردة اللغويّة ذروته الصوفيّة في مجموعته الأخيرة، "موقف الرمال"، وقصيدته فيها "موقف الرمال موقف الجناس"[٢]:

قال:
أنت بعيدٌ كماء السماء
قلتُ:
إني قريبٌ كقطر النَّدَى
المَدَى والمدائنُ
قفرٌ وفقرُ

---

[١] الثبيتي، محمّد، (١٤١٨هـ، رجب، الأربعاء ١٢)، "*تعارف*"، (ملحق "الأربعاء" بجريدة "المدينة"، السعوديّة، ص ٢٠).

[٢] طبع الثبيتي مجموعته تلك (٢٠٠٢)، لكنها ظلّت محدودة التوزيع، وقد وقف الدارس على بعض نصوصها، ومنها القصيدة المشار إليها، المنشورة في (١٤٢١هـ، ربيع الأول، الأربعاء ٥)، (الصفحة الثقافية بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2000jaz/jun/7/cu3.htm).

واجَنَى والجنائنُ

صبرٌ وصبرُ

وعروسُ السفائنِ

ليلٌ وبحرُ

ومدادُ الخزائنِ

شطرٌ وسطرُ

قالَ:

يا أيها النخلُ

يغتابكَ الشجرُ الهزيل

ويذمُّك الوتدُ الذليل

وتظلُّ تسمو في فضاء الله

ذا ثمرٍ خرافي

وذا صبرٍ جميل

قال:

يا أيها النخلُ

هل ترثي زمانك

أم مكانك

أم فؤاداً بعد ماء الرقيتين عصاكْ

حين استبدّ بك الهوى

فشققتَ بين القريتين عصاكْ

وكتبتَ نافرة الحروف ببطن مكةَ
والأهلّة حول وجهكَ مستهلّةْ
والقصائدُ في يديكَ مصائدُ
والليل بحرٌ للهواجس والنهارُ
قصيدةٌ لا تنتمي إلاّ لباريها
وباري الناي
يا طاعنًا في النأي
اِسلمْ،
إذا عثرتْ خطاكْ
واسلمْ،
إذا عثرتْ عيونُ الكاتبين على خطاكْ
وما خطاكْ؟!
إني أحدّقُ في المدينة كي أراكَ
فلا أراكْ
إلا شميمًا من أراكْ

غير أن شغف **الثبيتي** بالمفردة ليس ذلك الشغف البديعي، المتلاعب بزخرف الألفاظ، الذي ساد إبان عصور انحطاط اللغة والأدب، وإنما هو شغف صوفيّ؛ يَسْتَكْنِه من خلال التشاكل اللفظي تلك الشبكة من العلاقات (الفيزيقية–الميتافيزيقية) بين حركة المعنى والمبنى، ثم بين جملة المعاني والمباني في وحدة الوجود، ليستقرئ من خلال ذلك الدلالات المحايثة للظواهر، مؤتلفاتها ومختلفاتها. إنها محاولة استبطانيّة، تقوم على الحفر اللغويّ، الذي

يذكّر – لغويًّا– بنظرية **ابن جني**[1] حول ما سمّاه بـ"الاشتقاق الأكبر"، وصوفيًّا بمراودات **عمر بن الفارض**[2] العرفانية:

لِيْ حَبِيْبٌ أراكَ فيهِ مُعَنًّى،　　　غُرَّ غَيْرِيْ، وفيهِ، مَعْنًى، أراكا

* * *

ومن الشعراء الجدد، المتميزين في المآخاة بين الحداثة والأصالة، **محمّد حسن علوان**[3]، كما يتمثّل ذلك في نصّه الشعريّ الطويل بعنوان "صداع"، الذي ينطلق هكذا:

وقلتُ :
((إذا ارتادني هاجسُ البوحِ يوماً..
أنادي عليكْ
أضمُّكَ في غرفة الغرباءِ.. وأبكي،
كأني تلاشيتُ من دفتر البؤسِ يومَ

---

[1] يُنظر: الخصائص، ١: ٤٦– ٤٧.

[2] ديوان ابن الفارض، ١٦٦.

[3] ليست للشاعر مجموعة شعرية مطبوعة بعد. والنص المشار إليه من مخطوطة قصيدة بعنوان "صُداع". للشاعر نص روائيّ منشور بعنوان "سقف الكفاية"، (٢٠٠٢، بيروت: دار الفارابي)، وآخر بعنوان "صوفيا"، (٢٠٠٤، لندن: دار الساقي). وله موقع شخصيّ على شبكة "الإنترنت" يحوي بعض نتاجه الشعري، عنوانه: www.alalwan.com

التقى كتفانا..
وبُحْتُ !))

تلعثمتُ في دفتري ساعتينِ،
شممتُ على الورقِ المستبدِّ
روائحَ ما بَعَثتها يديْ !

وما بَرِحَ الخوفُ يُلقي أمامي جَزُورَ الكتابة !

فعلى الرغم من حداثة سنّ هذا الشاعر وقِصَر تجربته الشعريّة، فإنه يتميّز بنضجٍ لغويّ، وصقالة أسلوبية، وقدرة تعبيريّة لافتة. وقد ظلّت بداياته متعلّقة بالقصيدة البيتية– المتأثرة بطابع الجملة الشعريّة لدى **نزار قبّاني**– مُظْهِراً تمكّناً نظميّاً جيّداً، حتى أخذ في نصوصه الأخيرة يراود تحديث القصيدة، على النحو الماثل في "صداع". (وستقف الدراسة مع جوانب هذا النصّ الفنيّة في مواطن لاحقة).

– ٣ –

ومن الشعراء الشغوفين بتلك المزاوجة بين اللفتات الأصاليّة والتحديث الأسلوبي: **علي الدميني**. حيث يفترع في أسلوبه مراودات لغوية جريئة، في الوقت الذي يحاول فيه المزاوجة بين لغة أصيلة الطابع ولغة حداثية النسج. وللوقوف على شواهد تلك الخصائص

التي تميّزت بها هذه التجربة، يمكن أن يكون في مجموعته الأخيرة "بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة"، (١٩٩٩)، نموذج واضح لذلك، مع ما يخطوه هذا العمل الأخير من خطوةٍ جديدة. ذلك أن الشاعر في هذه المجموعة يدخل إلى أُفق جديد من مشروعه الشعري، أفق يُسلم نفسه للهمس، في مقابل صهيله المتوارد مع تراث القصيدة العربية المنبريّ في مجموعاته السابقة. فهو يحتفي "بصمت الكتابة الكامن خلفه ظلّ الكلام ناشراً ريشه"، على حدّ تعبيره في مستهلّ فاتحة ديوانه: قصيدة "فوضى الكلام". ولذلك يسعى إلى استنطاق شعريّة اليوميّ البسيط، مع التكثيف الشديد في ومضات خاطفة:

لم أرَ من قبلُ نهارَ بلدٍ،
ينحلّ في حديقةْ
حتى لمستُهُ، متّشحاً بلوزةَ الرفيقةْ[١]

وهذه لديه قصيدة كاملة. وعلى هذا المنوال يمضي في النصوص المعنونة بـ: "بيت"، "مسافة"، "الشاي"، "الشباك"، و"هكذا"، وذلك نَهْجَ **سعدي يوسف**[٢]، أو غيره في المراودات الشعريّة الحديثة المعتمدة على التكثيف. أو بالأحرى نَهْج قصيدة النثر، في تكثيفها (اللغويّ-الدلاليّ)، حسبما تتجلى نماذجها في المملكة في نصوص **فوزية أبي خالد**[٣] على سبيل المثال:

---

[١] بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة، ٧٧.

[٢] قارن: الأعمال الشعريّة، المجلد الثاني والثالث.

[٣] ماء السراب، ٥٧.

كانتْ مُدجَّجةً كفزّاعة
وكُنتُ عزلاء كريشةٍ انفلتتْ
من جناح طائرٍ مرعوبٍ
يمحوه الهواء.

أو حتى في نصوص (**الدميني**-الأخ): **محمّد الدميني**، المنصرفة إلى قصيدة النثر.

وتلك تجربة جديرة بالتقييم حقاً، دونما "تمدرس" أو "تمترس" في خندق شعريّ واحد، بطبيعة الحال. فلعل هذا الديوان، من وجهة نظرٍ مقابلة، كان يخسر، بانصبابه هذا على ذلك الضرب من المقتضبات الشعريّة، وهجَ التلوّن المذاقيّ، الذي كان يجده القارئ في مجموعتيه السابقتين- "بياض الأزمنة": ١٩٩٥، و"رياح المواقع": ١٩٨٧- إنْ في تشكيل القصيدة أو في تداخلاتها وأجوائها.

ومع هذا، فلم يخل ديوانه من بضع قصائد مكتظّة، كقصيدة "فوضى الكلام" (ص٨-١٧)، أو قصيدة "بلاد" (ص٣٨-٤١). أمّا الأولى، فتذكّرك بقول **تدوروف**[١]: "إن الأدب مصطلح استُعمل دائمًا للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي".

(...)

وليكن خلفَ صمت الكتابة ظلّ الكلامْ

---

[١] الشعريّة، ١٠.

ناشراً ريشه،
مثلما امرأة في الأغاني
تسير بعينين مغمضتين،
مثلما قبلةٍ في العراءْ
وليكن للحروف القتيلة في حبرها
قبّةٌ للعزاءْ
لحبيبي الذي سال من وردةٍ وحجرْ
والذي غام مثل الصورْ
وطَوينا أصابعنا حوله
عُشبةً في الغمامْ (...)

ذلك أن الشاعر هنا يتخذ من "اللغة" معادلاً للفعل الإنسانيّ، بإشراقه، وانكساره، وفوضاه. تلك الفوضى التي "تبني". إلاّ في حالة واحدة، تبدو فيها "فوضى الكلام" دالّة سلبية، حينما (تُدخل القصيدةُ الحبيبَ "فوضى كلامها"، وفوضى مواقفها المواربة أو المجّانية). ولهذا تُقَوَّس كلمة "فوضى" في حيّز هذه الدلالة من النصّ؛ سَجْنًا لدلالتها في الإطار السلبيّ. أمّا في سائر النصّ، فإن "فوضى الكلام" تُدخل الحبيبَ في احتمالاتها الإيجابيّة، أو في إشاراتها التنبّئيّة؛ إذ تفتتح له– من خلال عبارة "لِيَكُنْ"، أو بلام الأمر– آفاقًا من الخيارات المتضافرة في تهيئته للمستقبل المنشود، وانتشاله من غيميّة الصُّوَر، التي يستحيل فيها الحضور إلى قَبْضٍ خُلَّبِيٍّ، كـ"عُشْبَةٍ في الغمام". فلتكن للحبيب على

الشـاعر العاشـق إذن ثلاثـون "حجّـة" لمجيئـه، بثلاثـين دربًا لقدومـه- (إنْ كـان مكتـوبًا لـه القدوم)- دروبًا ماضويّة، وأخرى من الحاضر والآتي، تتمثّل في:

أنْ أعبّ هواء المدينةِ عنّي وعنه
وأتلو صباح الحدائق من شفتيه

ولا تبدو لل"ثلاثين" هناك دلالة أكثر من الإشارة إلى الكثرة. إنّ للحُلم أنْ يظلّ نائيًا، كغيمة شاردة، أو أن يُطِلّ "من فراشات زرقته الغاربةْ"، وليكن له أن يختار علامته الفارقة، أنْ يأتي مستقلاً في أصالته، أو أصيلاً في ازدواجه. لك اختيار الطريق والكيفية، أيها الحبيب، ولكن ليس لك الخيار في الوصْل أو عدم الوصْل:

يا حبيبي الذي لاح لي
نجمةً في مقام الولي
هل أشير إلى ما أرى
أم إلى ظِلّك المقبلِ

وقلق السؤال- بين يأسٍ ماثل مرئيّ وأملٍ قادم مرجوّ- ينتصر لنبوءة القادم، بالرغم من أنه لا يَشْهَدُ عليه من حاضرٍ سوى "ظِلٍّ"، كطيف خيال المحبوب، الذي يطرق بالزيارة ليلاً رؤى شاعر قديم. غير أن الشاعر لا يذهب به استمراءُ حُلميّته هذه إلى

حصْر موقفه فيها؛ لأن النشوة بالحُلم– إذ يُراد لها أن تغدو حقيقة– تتطلّب حالةً ملتبسة من التهيُّؤ، فـ:

لنهيّء لنشوتنا حجراً في الجبالْ
ورياحًا شمالْ
فإذا قيل هذا مقام عشيقين في التَّهلكةْ
أَدْمَنا ترفَ الصَّعلكةْ
وأقاما من العسرِ
واليُسرِ
والصبحِ
والعَصْرِ
والصَّبْرِ
والصِّبْرْ[١] ما اقترفا مملكةْ

[١] هذه القراءة في أصلها قائمة على نص القصيدة كما نُشِرتْ أول مرة (١٩٩٧، رجب، الخميس، ٦)، (ملحق "ثقافة اليوم" بجريدة "الرياض"، السعوديّة، ص٣٣). إلا أنه يُلحظ أن الشاعر حين نشر القصيدة ضمن مجموعته الشعريّة قد أجرى بعض التعديلات اليسيرة، كما نشر مقطعاً، من الواضح أنه كان حُذف من قَبْل لأسباب رقابية. أمّا التعديلات، فإن النصّ لم يتأثّر بها، إن لم يَبْدُ في صيغته الأولى أكثر اتساقاً أحياناً، أو بالأحرى أصدق ملامسة للحظة الشعريّة الأولى. ولذلك نُبقي عليه في صورته الأولى. غير أن الدارس كان قد كتب عن هذه القصيدة في جريدة "الجزيرة" بعد نشرها في "الرياض"، قائلاً: إنه "إذا قصد الشاعر هاهنا بـ"الصِّبْر": الناحية أو الحرف من الشيء، فقد "صحّ المقال"، وهي كلمة ما تزال محكيّة، أمّا إن قصد "الصَّبِر" أي "المقْر"، فضبط الكلمة مختلّ." وقد استبدل الشاعر في مجموعته المطبوعة بعبارة "الصَّبْر والصِّبْر" عبارة "التمر والجمر".

قيل: صَحّ المقالْ

إنه مستقبل من الاستمساك بحرية المكتسب الذاتيّ الثابت، كثبات الجبال، مع استيعاب الرياح الهابّة، بكلّ عنفوان مواسمها، فالحبيب- كما جاء في المطلع- قد "سال من وردةٍ وحَجَر"؛ فليبق طِيْبُ الشجر أصلاً ثابتاً وفرعاً في السماء. وتلك هي المعادلة التي تصبو إليها القصيدة. حينئذ:

فليَكُنْ أن ينام الشجر
عاريًا في المياه
(...)
وليَكُنْ
للأصابع أن تتشابك تحت قميص المطرْ ...

ولمفردة "المائية" هنا معنى الولادة الجديدة- كما ينظر إليها علماء النفس، واستعملتها المدرسة التعبيرية[١]- ولها قداسة الخصب- مثلما تنظر إليها ميثولوجيا العرب، واستعملها الشعراء الجاهليّون- ومعنى الطهارة، والحياة، حسبما رمزت إليه في الثقافة الإسلامية.[٢]

---

[١] يُنظر مثلاً: Bodkin, Maud, Archetypal Patterns in Poetry, 52؛ عباس، إحسان، فنّ الشعر، ٢١٨-٠٠٠؛ هلال، محمّد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ٤٣٠.

[٢] يُنظر: الفَيْفي، عبدالله، مفاتيح القصيدة الجاهلية، ٢٠٠-٠٠٠ .

- ٤ -

إن قصيدة **علي الدميني** من الشعر المنحاز في انزياحاته الفنية إلى ضِنانة نسبيّة. أي إلى الارتفاع بالنصّ عن ابتذاليّة المباشرة إلى آفاق الانفتاح على عوالم من قابليّة التعدّد القرائيّ. بيد أنه في الوقت نفسه- وهو يلقي صوته إلى قارئ مفترَضٍ من نوع خاص- يجد من مهارته الفنيّة، وخبرته مع مستويات بيانيّة من التفاعل مع القارئ، ما يقيه الغرق في الاستغلاق على القراءة. وتلك معادلة فنية ضرورية في أي شعرٍ ناضج، تحفظ للنص مقروئيّته وللشعر ماء فنِّه.

ونماذج الشعر الحديث في السعوديّة متفاوتة في امتلاكها القدرة على إقامة تلك المعادلة الفنيّة، بين الكثافة والشفافة، وبين الغموض الفنيّ ومقروئيّة النصّ. ولعل أبرز مجايلي **الدميني** الذين يمتلكون هذه المقدرة، النامّة عن التأسيس اللغويّ والوعي الفنيّ، **محمّد الثبيتي**. وممّن يمتلك تلك القدرة من الجيل الأحدث: **علي الحازمي**، على سبيل المثال، كما تبدّى من مجموعته الشعرية "خسران". ففي هذه المجموعة يظهر **الحازمي** مقدرة أخّاذة على تكثيف اللغة، على نحو يشي بالنمط **الدرويشي** في نسج القصيد. فإذا جاز القول إن **محمّد حسن علوان** يتمثّل التجربة النزارية في شعره، فإن **الحازمي** يبدو متمثلاً أسلوب **درويش** في شعره، كما تدلّ- على نحو خاص- قصيدتاه: "نشوة الهزيع، ص٥٩" و"رئة المدينة، ص٣٩". ومن النصّ الأول:

نعيش على الأرض

لسنا نريد من العمر غير التصارح

فيما ستأوي إليه قصائدُ أحلامنا
عندما يغفل الصبح عنها وعنّا،
دهوراً نسافر نحو البلاد البعيدة
ننأى بأسمائنا للبعيد
لآخر أرضٍ تعدُّ لنا نشوةً للهزيع الأخير
ليرحل من بين أضلاعنا طائرُ الكلمات ...

إلاّ أن هذا الاحتشاد المكثّف الذي تبدأ به القصيدة والتوتّر الذي تحمله لغتُها لا يفضيان في رؤية النصّ النهائية إلى ما يعادلهما مفارقةً أو استشرافاً، كما كانت توحي به مقاطع النصّ الأولى. وكأن الشاعر في طوره هذا ما زال منشغلاً بالمفردات الشعريّة، وعلاقتها التركيبية الجزئيّة، دون الذهاب بعيداً في ما تتطلبه كُلّية النصّ، بوصفها حادثةً فنيّة. غير أن هذا التفوّق في لغة **الحازمي** يدلّ على ملكة خلاّقة، متوقَّعٌ أن يكون لها شأن مهمّ في القصيدة الحديثة.

ومن الشعراء اللافتين كذلك- وإن لم تصدر له مجموعةٌ شعريّةٌ بعد، ولا يظهر له نشاطٌ شعريّ متواصل- **طلال الطويرقي**. فبدايات هذا الشاعر-كما نقف عليها- في قصيدته "هديل الشجيرات"- تمثّل نموذجاً ينحو نحواً صوفيًّا، ومن ثمّ تشكّل لغةً أكثر تجريديّة ورمزيّة. لكنه، هو الآخر، يحمل أداة لغويّة مرهفة، وصياغيّة شعريّة واعدة:

من هديلِ الشجيراتِ
حتى اخضرار المطرْ
يستوي في الأباريق شيءٌ

أ ثمّة بعثٌ لماءِ الخرافةِ
بين الحقيقةِ
بين الخيالْ
ثمّ إنّ المساء هَوَى
كيف فرّ بنعليه ماءُ السؤالْ؟![١]

وهكذا، فإذا كان من الذرائع التقليديّة لدى مناوئي الشعر الحديث الطعنُ في تمكّن منتجيه من اللغة العربيّة، فإن نماذج الشعراء المشار إليها تنفي عموميّة تلك الذريعة. وإنما هُمْ ينطلقون من إدراك طبيعة الشعر، الجانحة دائماً إلى التجديد في صَنْعتها اللغويّة.

وإذا كان من مشكلات القصيدة الحديثة- وهي تزعم لنفسها خلع عباءة التقليد- أنها في كثير من نماذجها تقع تحت نمطيّة التقليد الذاتيّ والاجترار، أو التصنّع للخروج من وطأة النمط، فقد أفلح بعض الشعراء في تجنّب هذا المأزق، وذلك بحسب وعي الشاعر وخبرته. ويمكن أن تُتخذ تجربة شاعرٍ طويل التجربة في تحديث قصيدته- **كعلي الدميني**- نموذجاً لذلك. **فالدميني**، مع محاولاته الاستمرار في التجديد، ينأى بشعره عن التكرار الذاتي، كما ينأى- في الوقت ذاته- عمّا يمكن أن يستشعر القارئُ فيه افتعالاً لمراودة أفق جديد. ولذلك، فإن نَصّه- الذي يفرّ غالباً عن أن يذكّر القارئ بشبيه، وهو ما يمنح لغة قصيدته انزياحاتها الوارفة المحمّلة الدلالات- يبقى قريبًا إلى الذائقة المدرّبة على القصيدة العربية، بعيدًا- نسبيًّا- عمّا قد يبعث على إحساس القارئ بالتكلّف. وهذا في حدّ ذاته إنجاز قيّم شعريًّا؛ لأن الأدب- والشعر بخاصة- هو صنعة لغويّة، لكنه صنعةٌ

---

[١] (١٤١٩هـ، جمادى الأولى، الاثنين ٣٠)، "*هديل الشجيرات*"، (جريدة "عكاظ"، السعوديّة، ص ٢٥).

ينبغي- كما أدرك نقادُ العرب القدماء[١]- أن تُخفي مشقّة الشاعر في إبداعها، وإلاّ أثقلتْ على القارئ في تلقّيها.

- ٥ -

إن تميّز الشاعر الحداثيّ يكمن في الانجذاب الدؤوب إلى تجريبٍ متواصل عبر مسيرته الشعريّة. إذ من الواضح لمن يتابع أعمال شاعر **كعلي الدميني**، مثلاً، أنه يأخذ في تجديد عمله على نحوٍ غير عفويّ، أي أنه يجتهد في سبيل تطوير قصيدته، ولا يركن إلى تطوّرها التلقائيّ. وهو، إلى هذا الدأب، يمتح من تجربته الحياتيّة الخصبة. والحياة بالضرورة حافلةٌ بالمفارقات والتناقضات، التي كثيراً ما تشكّل مصدر إثراء، لاسيما عند المبدع، حينما تستحيل التجربة الشخصيّة المتشعّبة منابت خبرة ذاتيّة، مهمة لتغذية العمل الأدبي، الذي ما هو في النهاية إلاّ صياغة لحصيلة من التجارب الإنسانية. إلاّ أن هذا لا يعني حصر مفهوم التجربة في تجربة الحياة المعيشة؛ لأن هناك في حياة الإنسان ضروبًا أخرى من التجارب الثقافيّة، التاريخيّة، وحتى الخياليّة البحت.[٢] كما أن ما يعني الناقدَ هو ما أثمرت عنه تجارب الشاعر المختلفة من نتاج، وما قدمته حياته الواقعيّة إلى حياته الفنيّة. فإذا طُرح سؤال على هذا الوجه، فإن **الدميني** يأخذ القارئ إلى لغةٍ دائمة الاخضرار بشعريتها- حتى وهو يكتب نثرًا- يجترح فيها مراودات لغويّة جريئة، في الوقت الذي يحاول المزاوجة بين تقنيات الأصالة والحداثة. على أنه إذا كان من طبيعة الشعر أن يصهر

---

[١] يُنظر مثلاً: ابن رشيق، العُمْدة، ١: ١٣١.

[٢] يُنظر مثلاً: مندور، محمّد، الأدب ومذاهبه، ٧- ٢٢.

وسائطه بالوقائع– لأنها لا تعنيه إلاّ بمقدار ما تقدم له أدواتٍ للتعبير– فإن شواهد نثر **الدميني** تكشف للقارئ– بشكل أكثر شفافيّة– عن غنى تجربته، وذلك ما يتجلّى في نصه الروائي بعنوان "الغيمة الرصاصة"، (١٩٩٨).

وهذا الهاجس من تطلّب الجدّة الدائمة قد يقف– لدى شاعر يستشعر مسؤوليته الحداثيّة– دون غزارة النشر. حدث ذلك لدى **الثبيتي**، الذي لم ينشر مجموعة شعريّة منذ مجموعته "التضاريس"، (١٩٨٦)، إلاّ (٢٠٠٢)، في "موقف الرمال". مثلما حدث مع **عبد الله الصيخان**، الذي نشر مجموعته الوحيدة "هواجس في طقس الوطن" (١٩٨٨). أو حتى لدى **علي الدميني**، الذي– وإن بدا من أكثر زملائه تواصلاً في طرح نتاجه– يشير في مفتتح "رياح المواقع"– مجموعته الشعرية الأولى (١٩٨٧)– إلى تردّده في إصدارها، لولا إغراء **سعد الحميدين**– أول من أصدر مجموعة شعرية كاملة على التفعيلة، "رسوم على الحائط" (١٩٧٧)[١]– بما سبقه إليه من نشر:

ها أنا ذا أخيراً أجترح الشجاعة
وتتملّكني الرغبةُ لأُخرج الجسد المسجَّى من منزلي
إلى قبور المطابع
ومخازن الباعة.
يا للشجاعة المتأخرة،
ويا للإثم المبّكر!!

---

[١] يُنظر حول هذا: البازعي، سعد، ثقافة الصحراء، ١٩.

- ٦ -

ومن خصائص اللغة الشعرية في القصيدة الحديثة في المملكة العربية السعوديّة: توظيف المفردات البيئية، ولغة الحياة اليومية. ولعل أكثر الشعراء استحضاراً لتلك المفردات شاعران هما: **عبد الله الصيخان**، و**سعد الحميدين**. وهو استحضار يصل في بعض النصوص إلى درجة تتداخل فيها العاميّة بالفصحى، كما في قصيدة **الصيخان** "هواجس في طقس الوطن"[١]:

قهوةٌ مُرَّةٌ وصهيلُ جيادٍ مُسوَّمةٍ، والمحاميس في ظاهر
الخيمة العربيةْ
راكةٌ في الرمال وفي البالِ، كيف المطاريشُ إن زهّبوا
للرواح مطيَّ السفر؟
وكيف هي الأرضُ قَبْلَ المطر؟
وكيف الليالي، أ مُوحشةٌ في الشعيب إذا ما تيمّم عودُ
الغضا واحترى أن يمرّ به الوسمُ صبحيةً والنشامَى
يعودون في الليلِ مثقلةٌ بالرفاق البعيدين أعينهم،
...

---

[١] هواجس في طقس الوطن، ٦١.

وقد تزدوج المفردة العاميّة لدى **الصيخان** أحياناً مع إهمال الإعراب، كما في قوله من "فضة تتعلم الرسم"[١]:

فضة الآن ترسم كأسًا وترفعها: صحّتين
– هل ترى هذه الكأسَ أو هذه الفرس الجامحةْ؟
كنت أعدو بها– أين كنت– في حقول الهوى
ليلة البارحةْ.

فإلى استعمال كلمة "صحتين"، تعبيراً بالعاميّة الشاميّة عن الدعاء– ككلمات أخرى في النصّ، مثل: " يطيح"، أو "شالني"– تظهر الحاجة إلى تسكين آخر "كنت" من عبارة "أين كنت"، وإلاّ فإن إيقاع النصّ، المبنيّ على تفعيلة (فاعلن)، سينكسر. وذلك كالحاجة أيضًا إلى إلغاء حركة الإعراب في آخر كلمة "الهجير"، في قوله "قبّلَتْ في الهجير فرسٌ مُهرَها". على أن التماس مثل هذا التخريج هاهنا لن يجدي نفعاً في سائر نصوص **الصيخان**، بما في ذلك النصّ الذي منه المقطع السابق، حيث تُلحظ ظواهر من تداخل الإيقاع.

وإذا كان توظيف المفردة العاميّة يأتي في سياقٍ من تصوير البيئة البدويّة، فإنه قبل ذلك يأتي انعكاساً للثقافة البدويّة للشاعر نفسه، التي تترك بصماتها حتى على مفرداته الفصحى. وبعض هؤلاء الشعراء هم شعراء بَدْوٌ، عاميّون، من قبل أن يفصّحوا نصوصهم ومن بعد. أي أن ظواهر اللغة الشعريّة البدويّة لديهم هي ظواهر ثقافيّة، أكثر منها ظواهر

---

[١] م.ن.، ١٦.

توظيفٍ فنيّ أو افتراع خصوصيّة أسلوبيّة، وذلك ما هو معروفٌ مثلاً عن تجربة **الصيخان**. حتى إن قارئ شعر **الصيخان** يشعر في بعض مقاطعه كأن الشاعر "يترجم" شعرًا عاميًّا إلى فصيح، أو كأنه يكتبه عاميًّا أولاً ثم يفصّحه:

كيف لو..
يسرقنا الوقتُ [ونُبْطِي].. استعدّي الآن كي نذهبَ،
(...)
تنسين بأني قد أطلتُ السهرةَ [في ليلة أمس]
وأكونُ المذنبَ والعاشقَ في حضرتِك..
(...)
استفاقت "مليحةُ" [حين الصباحُ أتى] (...)[١]

فبالإضافة إلى عبارة كـ"نبطي"، هنا صِيَغٌ غير مألوفة تمامًا في الفصحى، كـ"في ليلة أمس"، مكان "البارحة"، أو "حينَ الصباحُ أتى". غير أن مدى التوفيق في ازدواج مستويات اللغة بين العاميّة والفصحى كان يخضع لقدرات الشاعر في الفصحى أساساً، تلك القدرات التي بوسع حساسيتها اللغوية استدعاء المستوى العاميّ الملائم، دونما إقحامه، أو تكلّفه، أو إسلام النصّ إليه، لينحدر به إلى الابتذال اللغوي. ولذلك فإن بعض النماذج الشعرية كانت توشك، تحت ذريعة هذه اللعبة الفنيّة من اجتلاب المأثور العاميّ، أن تُصبح

---

[١] م.ن.، ٣٦- ٣٧.

خليطاً من العاميّة والفصحى. ومن ذلك مثلاً قصيدة **الحميدين** "ورقة مهملة: من دباس إلى أبيه"[١]:

– "عسى يطقّ الباب والناس غطّاس
يا والي القدرة عليك تعبيره"
(أبو دباس)

......

– "من كان له غايب فلا يقطع الياس
إن قدّر الله جاب علمه بشيره"
(دباس)

......

ونامت عيون الرفاق سواي (أنا)،
تلوذ بهدبي مساحات عشق الأبد!
تُبَدِّدُ ذراتها في تجاويف كهفي المملح بالطين..
المحلّى بقار الترجّي والاصطبار..
وحبل المشدة نحو رقاب الطريق ينيخ سناماً،
تخرّ لمقدمه كاعبات الرواق الموشى.

---

[١] (١٩٩٠)، ضحاها الذي، (الرياض: مطابع الشريف)، ٥٥-٦٦.

فالعاميّة تستدرج النصّ إلى بناء وسيط، قلق الدلالة، لا على المستوى اللغويّ فحسب، ولكن أيضاً على مستوى الرؤية والتعبير:

/قفا فابكيا/
– "حدّك" يا من ترى بأنك تخرق هام
الطريق فلن تبلغن خيالك طولاً.. طواك
ويطويك..
تخفف تجرر روعك، /تبيعاً../ وتقذف ما كان في
الجعبة الوارف.
– /شحمك وارم/ فلن تخدع الماثلين، يقومك
الحد.. والدرب للآكلين لحوم الرفاق.. ترفق فها
أنت لمّا تزل تخور كما الثور في الساح بحثاً عن
الضالعين.. يكيدون حيناً.. وأنت تكيد.

ومن الجليّ أن وراء مثل هذا الأسلوب– إلى جانب اصطناع المجاورة بين العاميّ والفصيح، واعتساف الإحالات النصّيّة من كل صوب، في شكل من المتقابلات الحواريّة– حِران الأداة اللغويّة، أو عدم مواتاتها الشاعر في لحظات الإنشاء. تلك الأداة القمينة بصهر المتنافر، في نسيج يحمل جماليّة الشعر وروحه. إلاّ أن هذا لا ينفي أن **الحميدين** قد وُفّق في مواطن أخرى لإقامة مثل هذا الحوار بين العاميّة والفصحى، كما فعل في نصه الطويل الذي استغرق عمله الموسوم بـ"وتنتحر النقوش.. أحياناً"، ١٩٩١. ففي ذلك العمل كادت تذوب الفوارق بين العاميّة والفصحى في ماء النصّ الواحد، حيث أوجد الشاعر

لهما حقلين متجاورين من النصّ، في بناء إيقاعيّ ضمّهما معًا. (وللحديث عن هذه التجربة الطريفة عودة في: ٤- هندسة الأشكال الإيقاعية).

أمّا توظيف المفردات البيئيّة، فظاهرة عامة، تأتي في محاولة من الشاعر الحديث استرفاد لغةٍ جديدة مستمدة من واقعه المعيش، بوجهه الشعبي. فشعر (**الثبيتي**) مثلاً مليء بـ"الدلال، الشاذلية، الهيل، الزعفران... إلخ." كما هو مليء- وغيره- بأشياء الحياة البيتيّة، والاجتماعية- محلية أو غير محلية: "أباريق، قهوة، شاي، تبغ، موائد، أروقة، مواقد، سرائر، لوحات، نوافذ.. إلخ." أو البيئة الطبيعيّة، بحسب بيئة الشاعر الأقرب: "نوارس، بحر، قوارب، بيد، غَيم، مطر، ضباب، برتقال." لكن معظم الشعراء إنما يعرضون لهذه المفردات عَرَضًا، أو يسردونها سردًا؛ كأنْ يقول (**الصيخان**): "**بيننا الشايُ والتبغ والأروقةْ**"[١]، أو "**بيننا الكأسُ والتبغ والأروقةْ**"، أو يقول (**الثبيتي**): "**لا نوافذ.. لا موقد.. لا سرير.. ولا لوحة في الجدار ولا مائدة**". أي أن شيئية الشيء تظلّ هاهنا في محلّها المألوف غالباً، دون أن يضفي عليها الشاعر من روحه ما يؤنسنها، أو يُجري معها تفاعلاً لغويًّا أو عاطفيًّا. ومن ثمّ فإنها لا تتجاوز التسجيل الواقعيّ لمشهد حياتيّ ما، نحو إقامة علاقات دلاليّة انزياحيّة، ينكسر فيها مألوفُ اللغة، ويستحيل الواقع الحسيّ إلى واقعٍ شعريّ.

---

[١] هكذا جاءت في النص المنشور في "شعر من الخليج"، كتاب في جريدة، ملحق خاص أصدرته بالتعاون مع اليونسكو جريدة "الرياض"، الأربعاء ٣ نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٩٩م= ٢٥ رجب ١٤٢٠هـ، ص ١٥، ومن الواضح أن كلمة "شاي" هناك إنما جاءت من قبل الرقيب بدل "كأس"، بدليل أن كلمة "كأس" هي المستعملة في ديوان الشاعر، (هواجس في طقس الوطن، ١٢)، وقد حُذفتْ في تلك النشرة أيضًا في موضعين آخرين، في قوله: "ثم تمضي إلى الضحك الموسمي وتحمل كأسًا من النار حتى فمي"، وقوله: "هل ترى هذه الكأس أو هذه الفرس الجامحةْ؟"، رغم ما ترتّب على الحذف في الموضعين من انكسار الوزن، وتحميله الشاعر. لكن انكسار "الوزن" يهون عادة في عُرْفِ رقابةٍ لم تر كلمة "الكأس" مذكورةً في القرآن الكريم.

وهذا الضرب من التسجيل لمفردات البيئة ليس– في نطاقه هذا– بخاصيّة حداثيّة، بل تشارك النصّ الشعري الحداثيّ فيه نصوصٌ أخرى، على النمط القديم، أو أقلّ هوساً بالتحديث. ومن نماذج ذلك اللافتة، والمنشورة في عقد التسعينيات، مجموعة للشاعر **حمد الرشيدي**، هي باكورة إنتاجه الشعري، بعنوان "للجراح ريش.. وللرياح وكر". فإلى جانب ما تَبْدَهُ القارئَ به مجموعةُ **الرشيدي** تلك من لغةٍ أصيلة– تزاوج بين شعر البيت والتفعيلة– تعجّ مفرداتُه بنكهةٍ مزيج من التراث والمعاصرة، ومفردات الجزيرة البدويّة تحديداً: "مسباحي، قيصوم، دَوم، السواني.. إلخ." ويمكن القول، من هذه الناحية الاحتفائيّة بالبيئة، إن **الرشيدي** يسعى إلى أن يعيد إلى ذاكرة الشعر عروبيّة المكان، بحيث يوطّن لغة الشعر، التي يُؤخذ عليها– عادة– تغريبُها عن منابتها في الحيّ العربي؛ فإذا هي مطوّفة في أجواء شتى؛ تقرأ شعراً بلا ملامح من أرض، ولا رائحة من أهل، لا تدري أصاحبه جزريّ، أم شاميّ، أم مغربيّ؟ بل أ هو عربي، قبل كل شيء، أم غير عربي؟ فهو شعر بلا هويّة "بيئيّة". إلاّ أن هذه الإيجابيّة كان يعيبها تكثّرُ **الرشيدي** من تلك المفردات البيئيّة، تكثّراً كادت أن تستحيل به عناصر البيئة إلى شكلٍ من الاستدعاء، حتى إنه لا يكاد يخلو سطرٌ في مجموعته من تضمين بيئيّ. فإذا أضيف إلى هذا أن فضيلة استحضار البيئة تلك لم تكن ترقى كثيراً إلا استنطاق الأشياء، استحالت عندئذٍ إلى سردٍ يحتشد بلا شعريّة. تقرأ من "تضاريس الوجه الراحل"[1] مثلاً:

آه ضيّعتُ الأدلّةْ

والمرايا أجنبيةْ

[1] الرشيدي، حمد حميد، (١٩٩٧)، للجراح ريش وللرياح وكر، (الرياض: رولا)، ٣٢.

"غترتي" طارت بها موجات ريحٍ "تتريهْ"
و"عقالي"
آه ماذا عن "عقالي"؟
إنه مشنقة العصر الغبيّهْ...

فتبدو شعريّة التجربة متلعثمة بهذا الحرص المفرط على عرض التفاصيل كلها، ترتيبًا؛ والشعر في كل مدارسه لمحٌ، لا يطيق التفصيل ولا الترتيب. ثم إن استحضار البيئة يتطلّب شعريّة عالية الإرهاف، لتُفجّر طاقة الدلالة الشعريّة الكامنة في المادة، فترتفع بها عن ابتذالها الواقعيّ، الذي قد ينقلب بها إلى تشوّهاتٍ تصيب جمالية النصّ في الصميم. ذاك أنه يمكن أن يكون توظيف عناصر البيئة جمالاً حين يتّسق نظامها، متماهياً ضمن عِقْد إبداعيّ معين، كما يمكن أن تغدو العناصر ذاتها مُعَطَّلَةَ التعبير، أو مشوَّهةَ الحضور، بمَوْضَعَتِها على كَيْفٍ يكتفي بالحشد والتسجيل الدلاليّ العابر:

أنت يا من تسرج الخيل على فنجان "قهوهْ"
وتُجاري ذعرها الشاتي على "منقل" جمر
هاك وجهًا في عيون الليل خدشٌ يتسلّلْ
هاك قلبًا عربيّاً يتشظّى
بين "ذبيان وعبسٍ"
كتشظّي النور عن تيجان أيّلْ
وامسح الطّعم الذي بات على شدقيك يهذي

إنّ فجر الثأر جائعْ
يلعق الأجفان في قِدْرِ[1] المضاجعْ[2]

وليس وراء التداعي– كما في هذا المثال– سوى كَلَف الشاعر بالتفصيل والسَّلْسَلَة، التي قد تستتبع لديه حواشي للشرح. وهذا يدلّ على شرود عن الوعي بأن للشعر لغة من اللغة، لا كلّ اللغة، وأنْ لا بدّ للمفردات أنْ تخلع نعليها قبل أن تلج حرم الشعر، وتتفقد زيّها، وتسبر مسربها إليه، وإلاّ أفسدت عليها وعليه العلاقةَ، بتسوّرها المحراب هكذا. كما أن للشعر ذوقه في الانزياح والتصوير والتعبير. القبيح يعود في الشعر جميلاً فنيّاً؛ حين يثير ببراعة الفنّان إحساس المتلقّي بتجدّد الحياة، ويريه منها ما لا يرى. شعرية اللغة، إذن، ليست معادلات لفظية، تجرّنا إليها تداعيات المعنى، كيفما اتفق.

وإزاء ذلك النمط من التوظيف لعناصر الثقافة المحليّة في النصّ الشعريّ نمط آخر، يلمح آخذاً في التشكّل بدرجة أرقى خبرة شعريّة. نجده في مثل قصيدة **علي الدميني** "فوضى الكلام". فمع أن لغة القصيدة هذه من ذلك النمط المتعالي على عاديّة الكلام– المنحاز كما مرّ إلى الضِّنانة الشعريّة، النسبيّة والضروريّة– فإنها توظّف مفردات الحياة اليوميّة بحذق، قد يشعر القارئ أيضًا بخاصيّة شاعر يحمل شهادة في (الهندسة الميكانيكية)!:

ولتكن "سهوة" الليل مجلسنا فوق سطح القُرى
عاكفين على جمرة الماء حول سحاب "المداعة" حتى نرى

---

[1] كذا "قِدْر المضاجع"! وأغلب الظن أن هنا خطأ مطبعيًّا، صوابه: "قَبْر المضاجع".

[2] م.ن.، ١٣.

صبحنا أخضرا

في ثياب القناديل حين تبوحْ

بابتسام "الدلال" الصبوحْ

وعليل "المحاميس" إذ يبلغ "البُنّ" شهوته

فتغني الجروحْ:

يا حبيبي الذي كان لي

قدحًا يصطلي

قرب ناري الصغيرة

هل كنت لكْ

أم أتاك الزمان الخليْ؟

و"السَّهْوة"- حسبما نعرف، ولعل ذلك وارد في مخيلة الشاعر- شيء شبيه بمَهْدٍ، كان قديمًا يستخدم للنوم، في قُرى الجنوب من الجزيرة العربية، يجعلونه في وضع معلّق. فالكلمة- بهذا المعنى- تمنح المشهد دلالته التصويرية، الموحية بمفارقة بين حالتي يقظةٍ ومنام، وسماء وأرض، وليلٍ وصباح، حيث الرؤية المنتظرة، واخضرار القناديل وبوحها- وللخضرة في هذا النصّ دلالتها العتيقة على الحياة، كما للزرقة والسواد دلالتهما على الفناء، حيث الصبوح البسّام- في صباح يصطلي يقظةَ جروحه- شهيّةُ الغناء دافئتها.

وقد يُلمَح أن مثل هذا النمط من التوظيف الفنيّ آخذٌ في التنامي، عبر نصوصٍ أكثر جدّة- وغير منشورة ولا مدروسة- لشعراء أحدث سنًّا وتجربة، كالشاعر **محمّد حسن علوان**، في مثل قوله:

(...)
جلستُ على آخر السطرِ
أحصي خِرافي
وأحملُ في داخل الجرح ذاك الثغاء الأخيرْ!
(...)
تعيساً..
أشاهدُ وجه الجدارْ

وفي داخلي ألفُ طبشورةٍ
تستعدُّ بغبنٍ لهذا الحوارْ !
(...)
لعلمكَ : لم يبق عنديَ ثوبٌ
لأرقعه بالنصائحِ..
لا بابَ حوليَ للطارقينَ،
ولا دربَ فوقيَ للسالكينَ،
فوفِّر من النصح واجلس ندخِّن سوياً..
أو ارحل..
فلم يبق إلا لفافة تبغٍ وحيدة !!
(...)
مارستُ نفسي هنا

أتأمل خلف المكانِ،
وأقلبُ ذاكرتي مثلما يقلب الطفل
حصالة المال بعد شهورٍ،
أفتّشُ جيباً قديماً،
وأفتحُ دُرجاً عتيقاً،
وأبحثُ..
ما زلتُ أبحثُ..
منذ قرونٍ..
وحتى الأبدْ !
(...)
ترى أيّ شيء تبقّى لنا؟
لماذا مشينا بكل اتجاهٍ
ولم نمش، لو مرةً، نحونا!

تراك تميّز طعم الفصولِ
إذا نمتَ في وسَط البوصلة؟!

تراك تحسُّ بلون الرياحِ
إذا كان جسمك صندوقَ شمعٍ
ووجهك نافذةً مقفلة ؟!

(...)

.. آسفْ !

هذيتُ طويلاً !

ولا شئ متَّسقٌ معْ دروب الخواء !

هنا كلُّ سهمينِ عكس اتجاهيهما

يرحلانِ ..

كأن الصداعَ.. غريزة !

ومنحنياتُ انطفائي تكنِّسُ

في النفس حلم الرضا،

والممرَّ العريقَ،

وتطفئ نارَ الطموحِ المهيبة !

....

أغْلقْ حنيني وراءكَ..

وارحل.. لعلي أنامْ

لقد نزفتني إلى الموتِ هذي القصيدة !

وقد اجتزأتُ هذا الشاهد المطوّل، غير المنشور، من قصيدةٍ لشاعرٍ شابٍّ، في العشرينيات، لأُشير إلى بزوغ هذه الحساسيّة الجديدة، التي ترتفع بتوظيف لغة الحياة اليوميّة

وعناصرها إلى هذا المستوى، الذي يمازج وجدان الشاعر وذهنه، بشفافيّته وصدقه، لتعبّر في مزيجها عن مزاج الذات الإنسانية، في صراعها المحتدم مع واقعها المعاصر. كل هذا دون أن تتعثّر بالشاعر سلامة اللغة، أو صفاء النَّبْر، أو سلاسة الإيقاع، أو براعة الأداء. ولعل هذا مؤشرٌ على إقبال التجربة الشعريّة في المملكة على معادلة تتميز بالنضج النسبيّ في مشوارها الحداثويّ.

ولكنه يلحظ أن التفاعل بين شعراء الحداثة عموماً وعناصر بيئتهم- على مختلف ضروب التفاعل- ما يزال يدور غالباً حول البيئة الشعبيّة دون بيئة المدينة الحديثة، بمستجداتها الصناعية والآلية. وكأن ملحوظة **إبراهيم أنيس**[1] القديمة حول بدايات الشعر الحُرّ، وأن قضيته شكليّة أكثر منها مضمونيّة، ما تزال قائمة الآن إلى حدٍّ كبير. ليست المسألة هاهنا عمّا إذا كان الشاعر يضمّن لغته مفردات من مظاهر الحياة اليوميّة ومكوناتها- كالمطار، القطار، الطائرة ، الرصيف، الشارع، أعمدة الإضاءة، العربات، الهاتف، إلى غير ذلك- ولا أن يصف تلك الأشياء على طريقة الشاعر العربيّ إبّان دخول تلك المخترعات إلى حياة الناس في العالم العربيّ؛ وإنما المسألة عن غياب تواصلٍ شعوريّ مع تلك المظاهر والمكونات، يَسْتَثْمر مضامينها الدلاليّة والفكريّة في حياة الإنسان اليوميّة. إن الشاعر، حتى حينما يصوّر بحثه الرمزيّ عن لغة بديلة، يوحي بأنه إنما يفتّش عن ماضيه ولغته الضائعة:

وطني واقفٌ
ويدي مشرعةْ

---

[1] موسيقى الشعر، ٣٦٦.

ابنكَ البدويُّ أتَى يستزيد هواجس أيّامه المسرعةْ
مرسل من سنيّ الفراغات كيما أفتّش عن لغةٍ ضائعةْ
بكيتُ على باب مكةَ، فتّشتُ أركانَها الأربعةْ
في فمي معزفٌ كسرتْه الليالي وامّحتْ ترانيمه الزوبعةْ[١]

وكأن الشاعر- الذي لم يُبْد بعد تفاعلاً يُذكر في استنطاق معطيات المدنية المعاصرة، في الوقت الذي يعيشها واقعاً يوميًّا- ما يزال يعيش الأجواء الشعبيّة في داخله، وإنْ عاش أجواء الحضارة الحديثة في خارجه. أو يمكن- من وجه آخر- تعليل هذا الميل بأن الشاعر العربيّ، في حقيقة الأمر، يستشعر غربةً عن معطيات حضارة يستهلك مادتها دون أن ينفعل بها لغويًّا وشِعريًّا. كيف لا، وأسماء تلك الأجهزة والآلات- في حد ذاتها- ما تزال في مجاذبة تنازعيّة مع لغته ومجامعها اللغوية الشتّى. أما الملامسات العابرة لهذا الجانب فلا تأتي إلا باهتة شحيحة، كما أنها ترد، إذْ ترد، في سياقاتٍ من تصوير بيئة الاغتراب، أو نقد المدينة الغربية، كما في قصيدة "رئة المدينة التي تزدحم بالخيبات"، لعلي الحازمي- وقد كتبت في لندن، حسبما أثبت الشاعر في نهايتها. وهذا يعني أن "حداثة النصّ الشعريّ" ما برحتْ بعيدةً عن استلهام "حداثة النصّ الحياتيّ المعاصر"، بتقنياتها، وتحوّلاتها الإنسانية الجذريّة. ومن جانب آخر، يمكن القول إن هذه المفارقة تنمّ عن رفض داخليّ للمدينة، يتشبّث في أعماق الذات الشاعرة بالجذور الشعبيّة المحليّة، على الرغم من محاولات الشاعر، في المستوى الشكلانيّ، الفكاكَ مما يعدّه أغلالاً من القوالب الماضويّة التي تكبل تجربته الراهنة.

---

[١] الصيخان، ٦٣.

ولكن أليست هذه الظاهرة، في مدارها الأكبر، عالمية؟ أ وليس الشاعر، في العالم أجمع، ما انفكّ مرتبطاً شعريًّا بالحياة الرعويّة والبدائيّة؟ أي بضروب من الروح الرومانتية، وإن اختلفت الأساليب. بلى!.. وإن الشاعر العربيّ إذن- بواقعه الحضاريّ الراهن- أوضح عُذْراً في هذا المضمار. ثمّ أ لا يكمن السبب أساساً في (لا إنسانية) الآلة الحديثة، ومن ثمّ (لا شعريّتها)، ناهيك عن أن تصبح للشاعر مصدر إلهام؟ وهو تساؤل وجيهٌ أيضاً، لولا أن الشاعر كان القمين بأن يضفي من وجدانه على الأشياء معانيها، وعندئذ ستصبح علاقة الحاسة الشعريّة بالأشياء- كيفما كانت- نسبيّة. فلئن أمكن الزعم أن الأمر يقتضي أجيالاً متعاقبة، من معايشة هذه التجربة المدنية التقنية، حتى يمكنها أن تستحيل إلى منابت وجدانيّة للتعبير والتصوير، فإنه ليبدو عائق ذلك في الثقافة العربيّة- بصفة خاصة- متعلقاً باللغة العربيّة ذاتها؛ التي ما زالت تمثل نَسَقاً تراثيًّا، رسميًّا، في تعاملها مع الحياة؛ فهي تعبّر من خلال ذاكرتها، لا من خلال انفعالاتها الآنيّة بالواقع. ولهذا يبدو- حسب طابعها التشبثيّ بالماضي- مستهجناً لديها ومبتذلاً أن تشتقّ مفرداتها من حياة الناس اليومية، وإن كانت تلك المفردات سليمةً في بناها اللغوية والنحوية. نعم، الآداب تنتخب لغةً مثالية ترقَى عادة عن اللغة الاعتيادية، في مفردها ومركبها، لكن ما يعمّق الهوة في الشعر العربيّ أكثر- بين لغة الشعر والحياة الحاضرة- هو تلك الهوة القائمة أصلاً بين العاميّة والفصحى. والدليل على هذا أن يجد القارئ شعراء العاميّة أشد تفاعلاً مع معطيات حياتهم الحديثة، وإن كانوا أميّين.

على أن المتتبع للغة النصّ الشعري الحداثيّ، لا سيما لدى جيل الثمانينيات- إن صحّ التجييل- قد يلحظ أن أحد أسباب عدم التمايز كثيراً بين لغات الشعراء، وندرة تفرد الشاعر منهم بمذاقه الخاص وأسلوبه المختلف، هو ما يمكن أن أسميه بتلك (التقليديّة الحداثيّة)، أو (الشفاهيّة الكتابيّة)؛ وكأن بعض شعراء الحداثة يكتب لبعض، أو كأنهم

يكتبون نصًّا جماعيًّا! فلو لم يكن القارئ يعرف مثلاً أن "هواجس في طقس الوطن" **للصيخان**، لظنه **للثبيتي**، أو العكس: "طقس، غمام، مطر، غبار، رمال، غضا، راكة، قرنفل، قوافل، قرى، سفر، خيل، صهيل، قهوة، شاي، تبغ، موائد، أروقة، قناديل، صُبّ، وطن.. إلخ.". معجمٌ نمطيّ محدود، معظمهم يتداولون مفرداته نفسها، التي يستخدمها مجايلوهم، أو سابقوهم، لا يكادون يغادرون الدوران حولها، وفي صيغ متشابهة. وتبعًا لذلك، يقع هؤلاء الشعراء في التنميط الذي كانوا عليه ثائرين! ولذلك، جاء تواردهم الغالب على معجم شعبيّ متشابه- مع أن هذا المعجم كان يمكن أن يتّسع، بتلوّن الثقافة الشعبيّة في المملكة- ناهيك عن أن أحدهم لم يَسْعَ إلى الخروج خروجاً بيّناً إلى مراوداتٍ لغوية توظيفيّة، يختطّ بها لشعره لغته الخاصة. (ولهذا تفصيل لاحق في دراسة التناصّ والتداخل النصوصيّ، ضمن الجزء الخاص من هذه الدراسة بهندسة الأشكال الفنّيّة).

- ٧ -

إن شعريّة كثير من شعراء النصّ الحديث في السعودية- كشعريّة معاصريهم في الوطن العربيّ- خليقة بأن تجد لها مكانة مهمة على الخارطة التاريخيّة للإبداع الشعريّ؛ لأن منتجيها لا تنقصهم المواهب الخلاّقة. غير أن المواهب وحدها لا تكفي لإتقان الممارسة في أيّ فنّ من الفنون؛ إذ لا بدّ أن تأخذ الموهبة نفسها بدراسة تمحيصيّة لسلامة أدواتها الفنيّة التكوينيّة الأساس. وتلك ثغرة ما زالت مدخلاً للطعن في تجارب شعراء الحداثة، إذ لا يمكن للشاعر- وقد أعفَى نفسه من وحدة البحر والقافية- أن يعفيها أيضاً من سلامة اللغة، وصحة النحو، واستقامة الأسلوب. بل إن المفترض فيه- وقد تحرّر مما

عدّه قيداً عليه في وحدة الوزن والتقفية- أن يجد في ذلك ما يتيح له ضبط لغته على نحوٍ أدقّ، والتصرّف في أسلوبه، بما يقيه المباشرة، أو الترهّل، أو التكرار؛ من حيث لم يعد خاضعاً لما كان يبيح للشاعر القديم ما لا يُباح لغيره، تحت ذريعة ما كان يسمى بالضرورة الشعريّة. ومع هذا، فالنصّ الشعريّ الحداثيّ يأتي غالبًا حافلاً بذلك الضعف اللغويّ والأسلوبيّ، المتدرّج من اللغة التقريرية، فالتكرار، إلى الأخطاء اللغويّة، أو النحوية الصريحة. وليس من وكد هذه الدراسة تتبع ذلك، وهو، على كل حال، أكثر تفشيًّا من أن يُتَتَبَّع، لكنها أمثلة فقط للدلالة على هذه الظاهرة.

من ذلك ما يرد على سبيل ضعفٍ في الشعريّة اللغويّة. كأن يتعمّد الشاعر التكرار دون مردود فنيّ، دلاليّ أو إيقاعيّ، ومن ثم يتحوّل التكرار إلى محض عبءٍ صوتيٍّ على النصّ. يبدو ذلك مثلاً على بعض مقاطع القصيدة التي نشرها الشاعر **محمّد جبر الحربي**- وهو من الحفيّين بسلامة عربيّته وأصالة نسغها اللغويّ- بعنوان "العظيمة"[١]، والتي اعتمد فيها تناصًّا موسيقيًّا مع سينية **البحتري** المشهورة: "صنتُ نفسي عمّا يدنّس نفسي"، مترادفاً التكرار لديه مع احتفال بالمحسنات اللفظية، وبخاصة الجناس، حيث يكتب:

وأسميتهنَّ
سموًّا بهنَّ
على كل أنسِ
فكنَّ الجليلاتِ تاجاً لرأسي

---

[١] (١٤٢٣هـ، رجب، الخميس ٢٦)، (الملحق الثقافي، جريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2002jaz/oct/3/cu2.htm). والتعديل اعتمادًا على نسخة النصّ التي حصل عليها الباحث من الشاعر.

وكنَّ لي الفألَ في يومِ نحسِ
وقَدْ صُنْتُ نفسي
وعلَّمتُ نفسي
فرقّيتُ نفسي
وصرتُ كبيراً فضاقتْ عن الدرب نفسي
وأصبحتُ شمساً
وأصلحتُ دورة روحي الصَّباحَ
فلا تُطفئي الليلَ باللّومِ شمسي
فما خُنْتُ بَوحي
ولا خُنْتُ بالهمسِ بَذْري وغَرْسي
وما خُنْتُ جذري
إذا اصطَبَحَ الناسُ روماً بفُرْسِ
(...)
خذي بيدي
فالجيادُ أضاعتْ بنيها
وما ظَلَّ من فارسٍ يحتويها
وصرتُ وحيداً
أنا الجمعُ أصبحتُ وحْدي
فكيف أنا الجمعُ أصبحتُ وحدي؟!

فهذا النصّ الجميل قد وقع في شبكة الصوت **البحتري**، بجرس لغته ذات الأصداء التراكميّة عبر التراث، حتى أوشك أن ينقلب تزاوج النصّ التفعيليّ مع النسق البيتيّ إلى وهنٍ أسلوبيّ، فنّي، في بضعة المقاطع المشار إليها، جرّاء التكرار، حينًا، والتجنيس في جمل شعريّة متلاصقة، أو في الجملة الشعرية الواحدة، حيناً آخر. (وإن لم يسلب هذا جملة الوهج الشعريّ، المتفاعل مع أصداء السينية، الذي يبثه كامل النصّ).

غير أن هذا المستوى الأسلوبيّ قد يأخذ في نصوصٍ أخرى وجهاً من النثريّة الشارحة، أو التقريريّة المباشرة. مثلما يلحظ في النصّ الطويل بعنوان "صداع" **لمحمّد حسن علوان**، ولعل للإطالة هنا دورها السلبيّ في إفقاد النصّ توتّره الشعريّ المستمرّ:

تعال احترقْ ها هنا في بقية
مدفأتي قبل أن يسرق السهد
ما ظلّ من حفناتِ الرمادْ

يقولون إنّ الرمادَ على الحزن
مثل الظلال على السفحِ،
مثل النحيبِ على الحلقِ،
مثل الحنينِ على عتباتِ البيوتِ القديمة،
مثل المناديلِ.. فوق الزكامْ !

تعال ارتجفْ ها هنا،
بعضُ جلدكَ يرقص من ضجة القلبِ،

أعلمُ هذا..
وأعلمُ أنكَ آخر خدشٍ يوقّعِه
فوق جلدي الزحامْ

تعال.. تعال،
وأفرغْ على الجرحِ قِطْراً
فلن ينقبوه سوى حين يأذن ربي
لقيحكَ أن يفسد الذاكرة !
(...)
تراك تخيّلت يوماً جمالاً كبيراً..
وكانت عيونكَ أضيق مما تخيّلت
فانسكب الماءُ منها..

تراك سعيت لأنبوبة الأغنيات
التي تنتهي بالغيوم،
وكنتَ مهيضاً بفرحك..
فابتعدت خطواتك عنها !

لأنك من سطوة الحزن
لا تستطيع التآلف مع
حالة واحدة !

...

فيميل الشاعر بقصيدته هكذا إلى نثرية الشرح، والتحليل، والتعليل، وهو ما لا تسيغه لغة الشعر. وقد انزلقت قصيدة "صداع" إلى هذه النثرية بدافع السرديّة الشعريّة، التي اتجه إليها النصّ لنقد المدينة الحديثة، وتعرية موقع الشاعر منها. ومن الواضح أن **علوان** قد كتب القصيدة في لحظات متباينة، حتى إنه قد أدمج في وسط النصّ جزءاً بين قوسي تنصيصٍ، يبدأ بقوله: "أنا يا إله الأماكن أكره كالموت هذي المدينة**!**"، ليشرع في تفصيل أسباب ذلك الكُرْه، وهو ما أدرج في القصيدة أكثرَ أجزائها ضعفاً ونثريّة. وهذا يميط اللثام عن عادات كتابية تأليفية تُسهم أحياناً في ضعف اللغة الشعريّة في النصّ الشعريّ الحداثيّ. فمعروف عن الشاعر **علوان** شغفه بالكتابة السرديّة، وقد أصدر نصًّا سرديًّا مسهباً، بعنوان "سقف الكفاية"، وآخر بعنوان "صوفيا"، غير أنه قد كان من حقّ الشعر عليه التمييز بين ما تتطلبه لغة الشعر، من كثافة خاصة، وما ميدانه الأمثل النثر: من تكرارات إيضاحية وتفاصيل شارحة.

ولعل قصر التجربة الشعريّة تشفع لنقاط الضعف تلك لدى بعض الشعراء، وهي خليقة مع نموّ الممارسة الشعريّة ونضجها النسبيّ بأن تتلاشى. وإن كانت جناية الإطالة كفيلة بترك آثارها السلبيّة حتى على نصوص الشعراء الأطول تجربة، كما يلحظ مثلاً لدى **محمّد جبر الحربي**، في قصيدته "يمين الوقت"[١]، حين تفضي متاهاتُ النصّ، والترهّل في التفاصيل الإيضاحيّة، إلى شكلٍ من الثرثرة المقاليّة، على حساب اختزال الشعر وتوتّر الأسلوب. وفي الوقت الذي يمكن أن تزيد الشَّرْحِيَّةُ النصّ المسهب ترهّلاً، فإنها تفسد

---

[١] خديجة، ١٢٥- ١٤٣.

شعريّة نصٍ متكئة على التكثيف. وهذا المظهر الأخير ما حدث لدى الشاعر **علي الحازمي** في مثل قوله من نصّ بعنوان "سوط":

كلما لامس الحلم محض أمانٍ لهم
وأرادوا بخيبتهم بسط
ذيل عباءته حولهم.. تنحني العربات
على عجلٍ باتجاه اليمين..
وتُلفي بحضرتهم ظلّ سوطٍ كفيف
يُسمى العذاب..

فينتهي بلوحته إلى هذه التسمية الشارحة "للسوط الكفيف" الذي "يُسمّى العذاب"، فيلغي بذلك شعرية النصّ إلغاءً. أو قوله، من نصّ بعنوان "لعاب":

(...)
حيث يهزمن في رَجُلٍ يتلوّى
بجمر أسرّتهنّ رجالاً تخلّوا
وفرّوا بوردة أحلامهنّ بعيداً
لذلك يُعددن فخًّا مهيباً لمن يعبرون
بعرْض حرير بضاعة أجسادهنّ
ودلْق هديلٍ من الكلمات المثيرة
في دربهم..

حيث يسقط البعض في بؤس أزهارهنّ

إذا ما استجاب

لسيل لعاب تسرّب من دون علمٍ

إلى قدميه

وقد أَوْدَتْ بالنصّ تقريريتُه إلى عبارات التحليل والتعليل: "حيث.. لذلك.. إذا ما"؛ مثلما ألجأته إلى ما لا يتقبّله الأسلوب العربيّ القويم، حتى في نثره، كتوالي الإضافات في قوله: "بعرضِ حريرِ بضاعةِ أجسادِهنّ"؛ أو إدخال حرفٍ على شبه حرف، و(أل تعريفٍ) على نكرة، في قوله: "حيث يسقط البعض..."، على الخطأ اللسانيّ الشائع في مثل هذا الموقف من التفصيل والتبعيض والشرح.

إلاّ أن الضعف الأسلوبيّ والتعبيريّ لا يقتصر على شعر الأحدث من شعراء الحداثة، بل هو متفشٍ كذلك في شعر قُدامى التجربة. تقف على بعض آثاره لدى الشاعر **علي الدميني**، على سبيل التمثيل. فالنصوص في مجموعته الأخيرة "بأجنحتها تدُقّ أجراس النافذة" لا تخلو - كمعظم القصائد الحداثويّة - من تعبيرات تأتي طريفة الإيحاء، حدَّ الاستهجان، من قبيل ما يرد في نصّ "بلاد"، (ص٣٨-٤١): "أصبّ وجه... فاكهة شوكية اللون تفاحية الولدِ... لعبتُ بالطين... بذي عنب"! ولعل وراء هذا وقوع الشاعر متقاسمًا بين تحديث الاستعارة الشعريّة، ومحاولته منح القصيدة رصانةَ النَّفَس التراثي.

وقد يتولّد الخَلَلُ التعبيريّ تارةً ممّا يبدو فهماً مغلوطاً لدلالات التعبيرات العربية، المضروبة كالمَثَل. وذاك في نحو قول **الثبيتي**:

غبشٌ يتهادى على قدمينِ
وصمتٌ يقوم على قدمٍ واحدةْ

حيث يقيم الشاعر المقابلة بين حركة الغَبَش الحثيثة، "على قدمين"، وقيام الصمت "على قدم واحدة"، ليوقع بذلك التضادّ بين "الغبش" من جانب و"الصمت" من جانب آخر. ولعله في ذلك يُلمع بقول العرب: إن الأمر جارٍ "على قدمٍ وساق"، أي أنه في خضمّ نشاطه وتقدّمه. فإن صح أنه يشير إلى ذلك، كان قد توهّم في دلالة ذلك التعبير الإشارةَ إلى واحديّة القَدَم والسَّاق، على الرغم من أن العبارة العربيّة إنما تشير إلى جِنس القَدَم وجنس السَّاق، لا إلى عددهما. كما توهّم الشاعر في ذلك أيضًا معنى ثبات الحال دون حراك، وهو ما يناقض معنى القول بأن أمراً ما قائم "على قدمٍ وساق"، أي أنه ماضٍ على أحسن وجه. ومن ثمّ أقام الشاعر دلالة تعبيره على فهم ملتبسٍ، ووظّف تعبيرًا على عكس ما هو له.

غير أن وجود سماجة التعبير، أو ركاكة الأسلوب، يهون في جنب ما قد يرد في النصّ الشعريّ الحداثيّ من أخطاء لغوية، أو نحوية صريحة. كأن يستخدم الشاعر صيغًا لغوية في غير محلّها، وذلك كاستخدام نون التوكيد الثقيلة في قول **محمّد جبر الحربي**[١]:

أُفاجِئُكُمْ
يَغُرَّنكُمْ تَعَبِي. . .

[١] م.ن.، ١٢٢.

يَغُرَّنكمْ أَلَقُ الشعْرِ حِينَ يُحاصِرُكُمْ فِي الزوَايَا

ونون التوكيد الثقيلة لا تجيء في العربية إلا في صيغ الطَّلب: كالأمر، أو النهي، أو جواب قسم، أو العَرْض، أو الحضّ، أو الاستفهام، أو التمنّي، أو الترجّي؛ أو إذا وقع المضارع شرطًا بعد "إنْ" المدغمة بـ"ما" الزائدة. ويجوز استخدامها مع المضارع- وإن كان قليلاً- إذا وقع بعد أداة شرطٍ غير "إنْ"، أو بعد "لا" النافية، أو "ما" الزائدة، أو "ربما".[١] وليس استخدام الشاعر هنا وفق أيٍّ من تلك الحالات. ومن أمثلة هذه الأخطاء أيضًا ما يرد في قصيدة **الدميني** "ركائب اللثغة الأولى"[٢] حين يقول:

صاحَ امرؤ القيس:
يا خيلاً تواعِدُنا
وصحتُ:
يا سيّداً دانٍ
ومغتربِ

فما يُدْرَى علامَ يمكن أن يُعرب الشاعرُ كلمتي "دانٍ" و"مغتربِ" هاهنا؟ (اللهم إلا على ما يسوء النحاةَ وينوءُهم!).

---

[١] يُنظر مثلاً: ابن هشام، مغني اللَّبيب، ٤٤٣- ٤٤٤؛ قَبّش، أحمد، الكامل في النحو والصرف والإعراب، ١٧- ١٨.

[٢] (١٩٩٥)، بياض الأزمنة، ٤٦. وتجدر الإشارة إلى أن الدارس كان قد كتب في نقد هذه القصيدة، ثم لُوحظ أن الشاعر في الطبعة الأخيرة لمجموعته تلك، ((١٩٩٩)، بيروت: دار الكنوز الأدبية)، قد حذف القصيدة. ودَأْبُ الدميني على تصحيح مساره الشعريّ ملحوظ. (راجع ما قيل من قبل حول قصيدته "فوضى الكلام").

٣- هندسة الأشكال الفنّيّة

أ - شعريّة المكان:

للمكـان حضـوره الفطـريّ في مخيّلـة الإنسـان، حـتى لقـد ذهـب **باشـلر**[١] إلى أن "الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد." وهذا يعني أن ذاكرة الأماكن تظلّ تتشكّل وتشكّل نفسياتنا وخيالاتنا مدى الحياة.

وإذا كـان ذلـك كـذلك لـدى كافـة النـاس، فإنـه لـدى الشـاعر مـنهم أشـدّ. ولـئن كانت مخيّلة المكان منجمًا صاحَبَ مخيّلة الشاعر دائمًا- وذاك ما تجلّى قديمًا لدى شعراء العربيّة، في الوقوف على الأطلال مثلاً، ووصف الصحراء، والطبيعة- فإن ما يلفت النظر في الشـعر الحـداثي علـى وجـه الخصـوص اسـتثمار عناصـر المكـان في كثافـة مـن التوظيـف الـواعي، بوصـف تلـك العناصـر معـادلات تعبيريـّة عـن لحظـات شـعريّة، تأخـذ موقعهـا مـن جغرافيّة النصّ.

---

[١] جماليات المكان، ٤٤.

ولا بدّ في هذا السياق من أن تلفت القارئَ تجربةُ الشاعر **علي الدميني**، التي لا تنحصر في شعره، بل تشمل نثره أيضاً؛ حيث تحضر في روايته "الغيمة الرصاصية"– على سبيل المثال– برمزيتها الفنيّة للسهل والجبل، منذ العنونة: "أطراف من سيرة سُهيل الجبليّ". وتُوظّف في شعره– بالإضافة إلى السهل والجبل والبحر– الصحراءُ بوصفها فضاءً تعبيريّاً عن الفقد والتيه تارة–كما في قصيدته "الخبت"، من ديوانه: "رياح المواقع"، ١٩٩٧– أو بوصفها صدْراً أموميّاً للحنين إلى الينابيع، كما في قصيدته "الهوادج"، من ديوانه: "بياض الأزمنة"، ١٩٩٥.

إن همَّي المكان والزمان يحضران في كل أعمال **الدميني**، معبِّرَين عن شعور حادٍّ بقِيَم الوطن والحضارة والتاريخ. فشعره يدور في فَلَك هذا المخزون الجمعيّ؛ بحيث تتحول الذات الشاعرة إلى محض سؤال/ مثال، في دوامة الأسئلة الكلّية والكبرى للإنسان. ولعل هذا ما يلامسه الدارس– أول ما يلامسه– من مفردات العنونة لمجموعاته الشعرية: "رياح المواقع"، "بياض الأزمنة"، "بأجنحتها تدُقُّ أجراس النافذة"، ونصه السرديّ: "الغيمة الرصاصية: أطراف من سيرة سهيل الجبلي". وهو في هذا– بطبيعة الحال– يتساوق مع تيار القصيدة الحديثة العامّ، الذي لم يَعُد يستسيغ الانعزال في قوالب الغرض التقليدي، ولا في بوتقة أسئلة الذات الرومانتيّة، لكن الذاتيّ بات يتواشج بالموضوعيّ، والجزئيّ يتماهى بالكلّيّ. ويعبّر عن هذا نصُّه "غيمة لي وقميص لفتنتها"[١]:

(ولي وطنٌ) قاسَمْتُه فتنة الهوى
ونافحتُ عن بطحائه من يقاتلُهْ

[١] (١٩٩٩)، بياض الأزمنة، ٩٦–٩٧.

إذا مـا سـقاني الغيـث رطـباً مـن الحيـا
تــنفّس صــبحُ الخيــل وانهــلّ وابلُــهْ
وإن مسّـــني قـــهرٌ تلمّســـتُ بابَـــهُ
فتـــورق في قـــلبي بُروقـــاً قبائـــلُهْ
تمسّـكت مـن خـوفٍ علـيه بأمـتّي
وأشهرتُ سيفَ الحُبّ هذي قوافلُـهْ

وهو تشكيل تبرز فيه المزاوجة الحميمة بين القِيَم الدلاليّة والصوتيّة. القِيَم الدلاليّة لبُعدَي المكان والزمان– المتضمّنة الإشارة إليهما في النصّ– والقِيَم الصوتيّة بوجهيها، الزمانيّ، متمثلاً في إيقاع النصّ المغرق في تراثيّته، والمكانيّ، متمثلاً في النَّظْمية البيتيّة على قالب البحر الطويل، بقافيته المدوّية، ببنائها ذي التأسيس والوصل. هذا القالب الذي أراد له الشاعر، عن عَمْدٍ، أن يتجسّد توحّده بصريًّا كذلك، من خلال أشطره المتسامتة لا المتناظرة. وهذا البناء الخارجيّ يصاقبه في البناء الداخليّ أجواء من التفاعل بين حداثيّة الشعريّة وقداميّتها.

لكن هذه الغنائيّة للوطن، التي توشك أن تَرَكّب نبرةً منبريّة في نصّ **الدميني** الآنف، تتخذ شكلاً آخر في النصّ الشعريّ الحداثيّ، يتكئ على مستوى من الوجد الصوفيّ بالمكان، بوصفه إشارة تاريخيّة. وهو ما يظهر نموذجه في قصيدة **محمّد جبر الحربي** بعنوان "ست البنات"[١]، حيث تترامى جماليات معشوقته بين "**دجلة، بغداد، زحلة، وصنعاء**":

---

[١] (١٤٢٣هـ، ذو الحجة، الخميس ٢٨)، (الملحق الثقافي بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2001Jaz/apr/12/cu2.htm). وفي النصّ المنشور في "الجزيرة" بعض اختلاف عمّا هنا، فجرى الاعتماد على نسخة حصل عليها الباحث من الشاعر.

ما غادرتْ عيناي دِجلَةَ
يا جنانَ الأرضِ
كم عيناكِ دِجْلَةْ.

مطرٌ وإيوانُ الأحبّةِ والأخِلّةْ
(...)
يا ناي بغدادَ الحزينَ
وعودَها
يا عِلْية الشَّرفِ المُطِلَّةْ.

يا أنت .. يا نعناع
أيقظتِ المدينةَ
فاستعاد الهيْلُ دَلَّهْ.

وتراقصتْ عبر الأغاني المصبحاتِ
دماءُ زحْلَةْ.

صنعاءُ أنتِ
وأنتِ بلقيس .. النقوش ..

الطفلُ مجنونٌ بطفلَةْ.

...

إلا أن هذا المستوى من توظيف المكان في الشعريّة الحديثة يظلّ أميناً على العلاقة البلاغيّة بين مشبّه ومشبّه به، وإنْ في مركّب استعاريّ. فيما تأخذ نصوصٌ أخرى أُفقاً من التجريد أعلى، ومدًى من الفنّيّة في توظيف المكان أكثر انفتاحاً على الدلالات الوجوديّة الإنسانيّة، الموغلة في انزياحها عن قرائن الهاجس الوطنيّ أو القوميّ المباشرة. يلحظ ذلك مثلاً في رمزية "القرية" و"المدينة"، في قصيدة "الأوقات" **للثبيتي**[١]، للصراع الناشب بين تطلّعات الحداثة ومعوقات الماضي والتقليد، تلك المعوّقات التي رمز إليها بـ"غناء النسر النابي"– وكأنه **لُبَدٌ**، أحد نسور **لُقمان بن عاد**، الذي طال عليه الأَبَد، حسب الأسطورة التراثية[٢]– وقد "عاد يمصّ من ظمأ وَرِيْدَه":

وأفقتُ من تَعَبِ القُرى ..
فإذا المدينة شارعٌ قفرٌ ..
ونافذةٌ تُطِلّ على السماء
وأفقتُ من سَغَبِ المدينة خائفًا ..
فإذا الهوى حجرٌ على بابِ النساء
وأفقت من وطني ..

---

[١] موقع مجلة "نزوى" على "الإنترنت"، العدد الأول: http://www.nizwa.com/volume1/p93_95.html

[٢] يُنظر مثلاً: ابن منظور، لسان العرب، (لبد).

فكانت حُمْرَةُ الأوقاتِ مسدلة

وكان الحزنُ متّسعًا لأنْ نبكي

فيغلبنا النشيد

وتسيل أغنيةٌ بشارعنا الجديد

وأفقتُ من زمني ..فأيقظتُ الكَرَى ..

وغسلتُ بالماء المهذّبِ مقلتيك ..

فسال ماءُ السيف ..

بين شفاهنا والقبلةِ الأولى

(...)

– ماذا قرأت اليوم ؟

– أغنية جديدة :

(ما بال هذا النَّسْر كم غَنَّى غناءً نابيًا حتى

ادْلَهَمَّ التِّيْهُ وانكشفتْ من البيداء سوأتَها

فعاد يَمُصُّ من ظمأٍ وَرِيْدَه)

...

ويمكن أن يكون في المشهد الذي تصوّره قصيدة "تعارف" **للثبيتي**[١] نموذج آخر أيضا على هذا النمط. ولّما كانت تلك القصيدة تنحو ذلك النحو من المشهديّة، التي

---

[١] (١٤١٨هـ، رجب، الأربعاء ١٢)، (ملحق "الأربعاء" بجريدة "المدينة"، السعوديّة، ص ٢٠).

يلعب فيها المكان دور البطولة، فإنه يتعذّر الاستشهاد هاهنا دون إيراد القصيدة كاملة[١]. وفي تلك القصيدة تنشأ المفارقة، المفاجئة، في النصّ حين يكتشف الشاعر، ومعه القارئ، أن المكان– الذي كان لا ينمّ بؤسه عن كرم أو ما يشبه الكرم– ما هو إلا دار **لحاتم طيء ومعن بن زائدة**. وبذاك ينكسر أُفق التوقّع لدى المتلقّي، حسب مبدئه لدى (**هانز روبرت ياوس**).[٢] إلاّ أنه يسبق حدوثَ انكسار التوقّع لدى المتلقّي هنا حدوثُ انكساره لدى الشاعر؛ من حيث صار الاثنان شريكين في لعبة اكتشاف واحدة. وبتلك المفارقة التي ينتهي إليها النصّ، تكمل القصيدة دورتها على إيحاءات لا حصر لها وراء دلالة المكان، تحتمل الإسقاط على حالات واسعة من الوجود القلق، بين ظرفه ومظروفه، وشكلانيته ومضمونه، ودعاواه وحقائق حاله.

أمّا الضرب الآخر– ولعله الأحدث– من توظيف المكان الشعريّ في بنية القصيدة الحديثة، فيأتي نموذجه لدى الشاعر **علي الحازمي**، في مجموعته الشعرية "خسران". والمكان الشعريّ في "خسران" يتخفّف من حمولاته التاريخية، منصرفاً إلى المكان اليوميّ البسيط، كما تعبّر عنه عناوين القصائد نفسها: "غبطة تجفّ"، "مقعد لا يتسع للفضّة"، "ركن"، "حافة العاشق"، "رئة المدينة التي تزدحم بالخيبات"، و"شارع قلبنا الممدود". إنه مكان يحايث الذات، أكثر من أن تحايثه الذات. مكان تستحيل أشياءه الاعتياديّة إلى حواثّ شعوريّة على التأمّل في ما هو أبعد من ظاهر المعنى المفرد لعناصر النصّ أو المعنى المركّب لجملته. وهي عملية لا توجّه القارئ صوب وجهٍ قرائيّ واحدٍ تتناسل أوجهه، كما هو الحال في نمط "تعارف" **للثبيتي**، مثلاً، بل تفتح ذهن القارئ وروحه على سحريّة

---

[١] سترد لاحقًا في دراسة "الصورة"، مقطع ٣.

[٢] يُنظر: أبو أحمد، ٨٥–٩٥.

دلاليّة تتعدّد بتعدّد القرّاء والقراءات؛ من حيث كان عنصر المكان قد انعتق كلّيًّا عن قيود الموقع المحدّد، حسب نصّ **الحربي**، أو المؤطّر الرؤية، حسب نصّ **الثبيتي**. يقول **الحازمي**[١]:

أنا لستُ أعنيها تماماً عندما
جلستْ قريباً حيث طاولتي
بمقهى الشارع الخلفي
لم تأبه بفوضى عزلتي تلك التي ارتسمتْ
على كفيَّ حين تشبَّثا بسجارةٍ
راحتْ تمدُّ لها حريقاً من دمي
رحل الدخان قصائدًا بيضًا ليمسح
حزمة الضوء التي انسكبتْ
لتفضح غيمة الوله المهيب
أمام عيني
...

فلكل قارئ في المكان الشعريّ في نصٍّ كهذا بُغيته التي يمكن أن يلبيها النصّ، من العلاقة العاطفيّة الصغرى إلى العلاقة الوجوديّة الكبرى. وهذا النوع من النصوص يأتي وفق تيار شعريّ ما بعد حداثيّ[٢]، يحتفي بالإنسانيّ اليوميّ المعيش، يستنطق شعريّته، زاهدًا

---

[١] خسران، ٢٣.

[٢] عن مفهوم (ما بعد الحداثة)، يُنظر: أبو أحمد، ١٩٣–٢٢٥؛ بروكر، بيتر، الحداثة وما بعد الحداثة.

في بلاغيّات تقليديّة، أو حداثيّة مغرقةٍ في تعاليها، استُنفدت طاقتها واستُفرغ ماؤها. وهو تيارٌ شعريّ عالميّ، يبدو أثره على المستوى العربي عند شاعر **كسعدي يوسف**، في أعماله الأخيرة.

ب - الصورة الشعريّة (من البلاغيّة إلى المشهديّة):

- ١ -

كل حداثة شعريّة تراهن على نجاح مشروعها من خلال اشتغالها على منح اللغة طاقات تعبيريّة جديدة، تنجم عن تحريف العلاقات بين الكلمات. حدث ذلك في مشروع **أبي تمّام** الشعري قديماً، ويحدث حديثاً في تجربة الشعر المعاصر. غير أن الوقوف عند هذا المستوى– من العدول بالكلمات عن علاقاتها المألوفة– يقف بالشاعر عند حدّ ما تمكن تسميته بـ"الانزياح البسيط"، الذي كان **الثبيتي** رائداً مهمًّا من رواده في الشعر الحديث في السعودية، ومنذ "عاشقة الزمن الوردي"، ١٩٨٢. على أن هذا الانزياح البسيط يظل شرارة اللغة الشعريّة الأولى، وإن تخطّاه الشاعر إلى عوالم أوسع من التصوير وتقنيات أكثر تعقيداً في التركيب. يظل نواة الحداثة الشعريّة، التي تَفْتِنُ القارئ بعبارة كـ"وما خنتُ جذري/ إذا اصطبح الناسُ روماً بفُرسٍ"، أو "هاتي يقيني/ وهاتي من الحلم رأسي"، **لمحمّد جبر الحربي**؛ أو "أين من العمر أجلس/ في هدأةٍ لأقشّر جوز الظنون العنيدة"، **لمحمّد حسن علوان**. إلاّ أنه، لما كان هذا الضرب من الانزياح يَقْنَع بصنعة

العلاقات الجزئيّة، فإنه قد يفضي إلى الاعتساف، الذي لا ينجو من تكلّف، أو طرافة، كـ"راتب الحروف"، أو "بيض السكينة"، في قول **علوان**:

أنا يا إله الأماكن جدًّا
فقيرٌ، ومنذ شهورٍ وكلُّ حروفيَ
لم تستلم راتباً واحداً من دميْ!
كيف أكتبْ؟
(...)
أنا يا إله الأماكنِ
أكره كالموتِ هذي المدينة!
...
وأكرهها حين تزحفُ نحوي
برائحة الجوعِ،
تقتحمُ الروح قسراً وتأكلُ
في عشِّ رؤياي..
بيضَ السكينة !

غير أن هذه الانزياحات، كلما تجاوزتْ علاقات المفردات الجزئيّة إلى اتساع الرقعة في تلافيف المركّب النصيّ، منحتْ النصّ فتنته الأوسع، وحضوره الأحدث، كأنْ تقرأ **لعلوان** نفسه:

...

ومنحنياتُ انطفائي تكنّسُ

في النفس حلمَ الرِّضا،

والممرَّ العريقَ،

وتطفئ نار الطموحِ المهيبة !

....

أَغْلِقْ حنيني وراءكَ..

وارحلْ.. لعلّي أنامْ

لقد نزفتني إلى الموتِ هذي القصيدة !

ذلك أنك هنا إزاء استعارة موسّعة، لا لَقْطَة جزئيّة. تتسرب كلمة "منحنيات" فيها، عضويًّا، متّصلةً بسائر الكلمات اللاحقة بها، غير منتهية عند الكلمة المجاورة "انطفائي". مثلما هي متواشجةٌ بما قبلها من كلمات.

- ٢ -

وللقصيدة الحديثة تقنياتها التصويريّة ما فوق البلاغيّة، التي تشتقها من فنون أخرى، كفنّ الرسم التشكيليّ، الذي يظهر أثرُ توظيفه في قصيدة **الصيخان** "فضة تتعلم الرسم"[١]:

---

[١] ١١- ١٢.

فضّة الآن ترسم قابلةً ونساءً وأنفاً وأذناً وعَيَنْ
ثم ترسم مدرسةً وأَسِرَّةَ نومٍ وترسم خطّيْنْ
وعصفورةً بين خطٍّ وعَيَنْ
(...)
فضة الآن ترسم جمجمةً وحقولاً
وتسألني عن أبي
–كان نهراً من الضوء والأسئلةْ
كان يعشق طينَ الجزيرة حتى البكاء
ويروي عن الموجة المقبلةْ
فضّةُ الآن ترسم أسرارها في ذراعي
وتقضم تفاحةً للضحك
آه ما أملحك!
آه ما أملحك!

هذه اللوحة التشكيليّة التي تعبّر عن ولادةٍ ضاحكة مستبشرة لغدٍ ستمتدّ أسراره من جمجمة الماضي إلى طفولة الحاضر. في لوحة لو نُقلتْ من فنّ الشعر إلى فنّ الرسم، لجاءت متنازعة الانتماء بين المدرسة الرمزية والمدرسة السورياليّة.

وكما حاول **الصيخان** أن يشكّل القصيدة في لوحة، جاء شاعر آخر، وهو **علي الدميني** في ديوانه الأول، متفرّدًا بمحاولة مختلفة؛ وذلك بمزاوجته بين الشعريّ والتشكيليّ،

حيث تستحيل القصيدةُ إلى لوحةٍ تشكيليّة، تستخدم الخطوط، وتشكيل الحرف العربيّ، واللون، إلى جانب أعمال تشكيلية مصاحبة لبعض القصائد، للفنانة **منيرة المَوصِلي**، أو للقاص **عبد العزيز مشري**. وهي تجربة بديعة غابت في ديوانَيَ **الدميني** الآخرَين.

تضاف إلى هذا تقنيةُ الإيقاع البصريّ، الناتج عن (توزيع النصّ على بياض الصفحة)، واستخدام الفراغات، وعلامات الترقيم، كهذا المقطع من "قصيدة الهوادج"، **لعلي الدميني**[١]:

ما تبقّى من العمر إلا التي راودتني صغيرًا،

أتعبتي كبيرًا،

البلاد التي .

. . . .

. . . . .

. . . .

. .

سأُغنّي لهودجها البدويّ،

وأرقصُ بين يديها ومن

خلفها

مبصرًا وضريرًا.

---

[١] (١٩٩٩)، بياض الأزمنة، ٨٧.

حيث يفتح للقارئ بحذف صلة الموصول بعد "التي"، ثم بفراغ النقاط المتلاشية عبر الأسطر التالية، أفقًا ليتخيّل "صلةَ موصولٍ" ما، لا تحصره دلالة الكلمات. هذا إضافة إلى أطوال الأسطر المختلفة، وتقدّمها أو تأخّرها، ذات اليمين وذات الشمال، كما يلحظ في المقطع الأخير، وكأنه تشخيصٌ لعملية الرقص، "بين يديها ومن خلفها". ومثل ذلك ما يعمد إليه الشعراء أحيانًا من المراوحة بين استخدام الغامق في حِبْر الكتابة والباهت. وهي آليّة تصويريّة مشتركة بين شعراء النصّ الحداثي[١]، تُبيّن مسعى الشاعر نحو استثمار المؤثّرات الحسّية على تنوّعها، كتابيّة وتشكيليّة، وعدم اكتفائه بطاقة اللغة الصوتيّة والدلاليّة، شأن القصيدة التقليدية.

وتقوم رؤى تلك اللوحات التشكيليّة في النصّ الشعريّ الحداثيّ– غالبًا– على حُلمٍ بميلاد متجدّد. ولقد شكّلت فكرة الولادة هاجساً شعريًّا عامًّا لدى شعراء النصّ الحديث، حتى إن دواوين **الثبيتي** مثلاً لتكاد أن تدور كلُّها حول حلم الولادة المنتظر، الذي يأتي ولا يأتي. وهو حُلم يَستمدّ من الذكرى تطلّعَه إلى المستقبل الجمعيّ، وذلك ما تشي به عناوين دواوينه: "عاشقة الزمن الوردي"، "تهجيت حُلماً تهجّيت وهمًا"، "التضاريس"، "موقف الرمال". وذلك ما جاءت قصيدةٌ للشاعرة **خديجة يوسف العَمْري**[٢]، بعنوان "ريحانتان وضمّة شيح"، تعلن عنه في لوحتها التي تتراسل فيها الحواسّ، بين سمع وبصر، وشمٍّ وحركة، حينما تقول:

غناءٌ غناء وبعض البكاء وبعض المطرْ

---

[١] يُنظر مثلاً: الدميني، علي، رياح المواقع، مواضع متعددة؛ الحميدين، سعد، وتنتحر النقوش.. أحيانًا.

[٢] المعيقل، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، ٢: ٣٩٦–٣٩٩. نقلاً عن: (مجلة "اليمامة"، السعوديّة، ع٧٥٠، السنة ٣١، ١٢/٣/ ١٤٠٣هـ، مايو ١٩٨٣م).

تقوم على آخر الركب كفّ المساء
وتلقي بجُبَّتها في الفضاء
يغيب الأثرْ
...
غناءٌ غناء وبعض البكاءِ
ونصف الجنونْ
"فإمّا تكونين أو لا نكونْ"
– أنا أشبه الحلم؟
– قد تشبهين.
– ولكنّ أحلامكم تنتهي
وحُلمي يبالغ في الحُلم
ضيفٌ جريء
على رحلة العمر لا يكتفي
فمن ذا يكونْ؟

غناءٌ غناء، وبعض البكاءِ
وبعض حديثٍ به عبقٌ من طيوب
(...)
حين حدَّثْتُهُ أزهرتْ
على ملتقى القلب ريحانتان، وضمّة شيح

عبرتُ على جسد الليل

لا خيل

في الليل أكسر كل المسافات

"إمّا تكونين أو لا أكونْ"

فشكّلتُ في سمعه صيغة لانتمائي

وقبّلتُ فيه جباه البلاد التي أنكرتني

وبعض الحجارة بعض العيونْ

وأرّخت في ضفتيه الولادة

أسقطت عاماً وعامين

عشرين

...

وهي رؤية تشوّفية إلى مولد صوت المرأة الشعريّ، المعادل لصوت الحُلم المستقبليّ، الذي يحاول "أنْ يكون أو أنْ يكون"، على الرغم من بكاء المساء وأشواك السبيل. رؤيةٌ تشبه رؤية قصيدةٍ **لطلال الطويرقي**[١]، بعنوان "هديل الشجيرات"، ترنو إلى مولدٍ أنثويّ جديدٍ، أو بعث حُلم غامض، وإنْ بتجريديّة أعلى:

نسوةٌ كنَّ يَنْبُتْنَ عند الشجيرات

يغلِّفن أجسادهنَّ

---

[١] (١٤١٩هـ، جمادى الأولى، الاثنين ٣٠)، (جريدة "عكاظ"، السعوديّة، ص ٢٥).

ويسكبن فيها موائد عطر

وجمر دلال

نسوةٌ ما لهنَّ سوى طعم شيءٍ مُحال!

(...)

إن خمس لغاتٍ لحِبر التدفّق

ضباب

وغيم

وحقل

وخبز

[و] انتظار لقوافي المطر.

- ٣ -

والتقنية التصويريّة الأخرى المستخدمة في النصّ الشعريّ الحداثيّ هي أسلوبٌ من (المشهديّة السينمائيّة). تنبثّ فيها الحواريّة تارة، والمونولوج الداخليّ، تارة أخرى. وقد تجلّت هذه الأداة، على نحو خاص، في نصّ "تعارف" **لمحمّد الثبيتي**[١]:

غرفةٌ باردَةْ

---

[١] (١٤١٨هـ، رجب، الأربعاء ١٢)، (ملحق "الأربعاء" بجريدة "المدينة"، السعوديّة، ص ٢٠).

غرفةٌ بابها!؟
لا أظنُّ لها أيَّ بابٍ
وأرجاؤها حاقدَةْ

غبشٌ يتهادَى على قدمينِ
وصمتٌ يقوم على قَدَمٍ واحدَةْ
لا نوافذ
لا موقد
لا سرير
ولا لوحة في الجدار ولا مائدَةْ
حين أجّجتُ نارَ الحقيقةِ حولي
وهَمْهَمْتُ بالقول: لا فائدَةْ

كان يثوي بقربي حزيناً
ويطوي على ألمٍ ساعدَهْ
قلتُ: منْ؟
قال: حاتمُ طيٍّ
وأنتَ؟
فقلتُ: أنا مَعْنُ بِنْ زائدةْ!

وهـذه التقنيـة المشـهديّة الدراميّة هـي مـا يتوسّـلها **محمّـد جبر الحـربي**، ببراعـة، وهـو يصوّر حالة السقوط، في آخر قصيدته "سقوط"[١]:

نعم كنتُ أعبُر
أنْ جاءني صوتُك العُودُ
وانهمرتْ نبرة الحزن فيهِ
ومَدَّ أصابعه راعشاً كالوُريقاتِ
مئذنةً للسلام
له أول القلب . . . آخره، وانعتاق الخيول له
رقَّةُ الموجِ، دفء اليدين، المدى
لغةٌ زادها العاشقونَ وقاتلتي
حين تَسحَبُني للحديث
انهمرتُ
انهمرتُ
انهمرتُ.
نعم كنتُ والصوت
والصوت كنتُ
نعم وانكفأتُ
على بحر دَم.

---

[١] خديجة، ٢٠- ٢١.

هكذا تكاد تلفح القارئَ أنفاسُ هذا السقوط المسرحيّ، بتداعيات الأفعال المتلاحقة فيه، بتتابع المفردات، وتكرّرها، دون حروف عطف، بتواتر الإيقاع، وتطارد أصوات القوافي، ثم بطريقة الرسم الكتابيّ، الذي ينكفئ إلى مصبّ النهاية من هذه القصيدة.

ويَظْفُر **الصيخان**[1] في "فِضّة تتعلم الرسم" أكثر من أداةٍ تصويريّة، في آن. فإلى جانب الفنّ التشكيليّ، هناك أسلوب السَّرْد، والمشهديّة السينمائيّة، في مراوحةٍ بين حالات من الحضور والغياب، والرؤية والعماء، ضمن مناجاته المهمومة بـ"فِضّة العربية"، الرامزة إلى: الضمير، والأرض، والتاريخ، والمستقبل:

– أتراني؟

– أجلْ

منذ أن سافرت للكُوى المغلقةْ

نكهةٌ مشرقةْ

اضحكي.. اضحكي

بيننا الكأسُ والتبغُ والأروقةْ.

(...)

تستحيل حصاناً حوافره في دمي ثم تمضي إلى الضحكِ

الموسميّ وتحمل كأسًا من النار حتى فمي..

–أتراني؟

---

[1] ١١- ١٥.

– أجلْ

جهةً مورقةْ

وخيولاً على الصمت مستغرقةْ

فِضّةُ الآن ترسم بحراً وأشرعةً وفضاءً صغيرْ

وتحتال حين أقايضها:

أشتري بحرك الغجريّ..

وأعطيك حقلَ صهيلٍ وسلّة طينْ..

وأطلق عصفورتي في الفضاء الصغيرْ.

* * *

فِضّة الآن ترسم طفلاً وتسأله عن مواجع كفَّيْهِ.. تبعثه للدروس.

يحملُ الطفل دفتره المدرسيَّ ويلبس كوفيةً وعقال قصبْ

– أتراني؟

– أجلْ

شهقةً من لهبْ

يا غناءَ التَّعَبْ

يركضُ الطفلُ في تعبي فيطيح التَّعَبْ

(...)

تفزّ المليحةُ..

تخلع خلخالها وتواريه عن عينها

ثم ترسم طفلاً بلا أحذيةْ

- هنا محكمةْ!

تستحيل بحجرتها قاعة للقضاءِ، وأخرى بها الماثلون إليه بتهمة قلب الأمور، وأخرى بها الصامتون، وأخرى بها الناطقون بغير حديثٍ، وفي آخر الحجرات الشهودْ.

- الشهودْ.. الشهودْ

ندّت عن صبيٍّ يبيع الأحاديث والصحفَ العربيةَ إيماءةً[1] للحضور وجلجل في آخر الصفّ صوتُ نساءٍ ولغط، وكرّتْ بإحدى الصفوفِ حبيبات مسبحةٍ..

تنحنح شيخٌ، توضّأ بالأرقيةْ

- هنا محكمة!

رُفِعت جلسةُ اليوم..

فاخلعوا الأرديةْ

- أترايي؟

- أجلْ

أو أرى نكهة في السريرْ

والفضاء صغيرٌ.. صغيرْ

لا يتَّسعْ.

...

---

[1] كذا في الأصل، بنصب "إيماءة".

وهكذا، في هذه الجدائل الشعريّة من الأسئلة والمحاكمة، التي تنتهي دراميّة مشهدها إلى انعدام الرؤية:

رسمتْ قِطّةً ذات عينين واسعتين وصحنَ حليب
وخيطاً تمارس قتل الفراغ به
صرخت:
– أتراني؟
– أنا لا أرى !!

وكأن رؤيته من قبل كانت محض وهْمٍ، فلمّا صار بعيني قِطّ– تريان حتى في الظلام– لم يَعُد يرى ما كان يراه؛ لم يعد يرى فِضّة، بل لم يَعُد في النهاية قادراً حتى على الإجابة:

لا تطلبي صَوْتيَ الآنَ
حنجرتي صادرتْها المسافاتُ
كُوني معي الآن يا فضّة العربية..
كُوني معي
لنبكي على ما جرَى.

وليست هذه بنهاية تراجيديّة فحسب، ولكن خائبة المسعى كذلك. وإلى براعة الشاعر في التوافر على شتى الأدوات التصويريّة لتشخيص حالته الشعرية، فإنه، في تصوير

الأحداث هذه، كان قد استهلّ النصّ بما يشبه أسلوب (الارتجاع الفنّيّ) في المسرح أو السينما، (Flashback)، تحت ما عنونه بـ"استحضار":

وحدي هنا
غادرتْني المليحةُ
أشْرَع هذا الممرّ لها بابَهُ..
فخَطَتْ خطوتين
نَوَتْ أنْ تعود ..
هي الآن تخرج من ساعدي

إلاّ أنه، مثلما أن النصّ يبدأ بمنتهاه، فإنه ينتهي بمبتدئه؛ بحيث تدور القصيدة على نفسها، يستدعي آخرها أولها وأولها آخرها. وهي، بشكلها الفلكيّ هذا، تجسّد زمنيّتها الدلاليّة، التي تدور دوائرها على سرابٍ تمتد حلقاتُه إلى ما لا نهاية ولا بداية.

وتبدو تلك تقنية مفضّلة لدى **الصيخان**، تتراءى بين نصوصه المختلفة، تارة بمحض الحكي والسَّرْد، كما في قصيدته "كان اسمه خالد"[١]، وتارة أخرى بإخراج سينمائيّ بارع، يستوظف فيه الشاعر حركة اللغة، وتتابع المقاطع، والسَّرْد، والارتجاع الفنّيّ، بل وحركة الكتابة والبياض، لمِشْهَدَة الحدث. مع نقلات **الصيخان** المعهودة بين مفردات اليوميّ البسيط، وما يشحنها به من طاقات إيحائيّة، غير متوقّعة، في ضربٍ من الواقعيّة السِّحْريّة

[١] الصيخان، ٤٥– ٤٧.

Magic Realism. يتجلّى ذلك مثلاً، وهو يصوّر فاجعة حادثةٍ مروريّة، في مرثيّته بعنوان "فاطمة"[١]:

نهارٌ..

بصيفٍ خفيضْ

شجرٌ أبيضٌ يعصبُ الرأس متّكئٌ فوق منحدرٍ ضيِّقٍ..

"شَيْلَةٌ"

ودّعتْ وجْهَ سيّدةِ العائلةْ

حديدٌ يفارقُ أشكاله

خيطُ دمٍ نزَّ من عَرَبَةْ

حديدٌ هوَى من عَلٍ

ثمّ فارقَ أشكاله..

وتجمّعَ خيطُ دمٍ سال من لعبةٍ قاتلةْ.

(...)

المعزّون لم يرحلوا

فدخَلْتُ..

وحين جلستُ إلى المائدةْ

كانت هناك

تُوَزِّعُ نبض يديها على كل صحن

---

[١] م.ن.، ٥١- ٥٣.

وحين أكلْتْ

لم أجد طعمها في الإناء

فتركتُ المكانْ

(...)

قيل إن الذين أتوا بعد يومين من دفنها في المكان

رأوا مشطها الخشبيّ ...

مكسورًا، أساورها ضائعةْ

وأن الشهادة كانت هناك

على شرفة الركعة الرابعةْ

مرّت العَرَباتْ

نهضتْ فاطمةْ

من صلاة المكان

وطئتْ عربةْ

من حديدٍ يلزّ

أساورَ فاطمةَ الضائعةْ

- ٤ -

ومن التجارب المهمة في هذا السياق تجربة الشاعر **علي الدميني**. ذلك أنه إذا كان يميّز الصورة الشعريّة لديه إيغالُها في تجاوز الصورة البلاغيّة الجزئيّة– القائمة على المجاز

والاستعارة– إلى الصورة المشهديّة والاستعارة الموسّعة، فإن تجربته لا تقف به عند (الاستعارة–القصيدة)، بل تطمح إلى (الاستعارة–الديوان)، أي أن يكون الديوان كله استعارة واحدة ممتدّة. وقد بدأ **الدميني** ذاك منذ مجموعته الأولى، "رياح المواقع"، ١٩٨٧. وهو في هذا المضمار يبدي جرأة في التجريب، والإفادة من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى. ويأتي إنجازه الإشكاليّ الملتبس، (١٩٩٨): "الغيمة الرصاصية"، شاهداً على هذا النزوع المثمر لديه.

وينتظم بناء "رياح المواقع" اثنا عشر نشيداً، سمّاها بـ"أناشيد على باب السيّدة العظيمة". وتمثّل تلك الأناشيد ما يشبّه رجع الصدَى للقصائد التي تتخلّلها، في جهاز حواريّ، خرج به الديوان وكأنه قصيدة واحدة. وقد يرى القارئ وجه شبهٍ بين هذه الآليّة وآليّة السَّرْد التي اتّبعها **الدميني** في نصّه الروائي، "الغيمة الرصاصيّة"، التي تقوم على تشظّي الزمن بين نَصَّين متحاورَين في نصّ واحد: نصّ السِّيرة الذاتيّة، ونصٌّ خياليّ غرائبيّ موازٍ– مع اختلاف الغاية الشعريّة عن الغاية السرديّة.

ومن "رياح المواقع"، مروراً بـ"بياض الأزمنة"، يُلحظ هذا النزوع الفنيّ بشكل أَجْلَى في مجموعة **الدميني** الأخيرة: "بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة"، (١٩٩٩)؛ حيث يغذّي تجربته الشعريّة بتجربته السَّرْديّة، والعكس، لينجز تجريباً موفّقاً في تواصله النسبيّ مع متوسّط القراء، بقطع النظر عن الحُكم المعياريّ على مدى نجاحه في هذا أو ذاك. وأول ما يتبدّى الشبه، بين تجربة **الدميني** الشعريّة الأخيرة وتجربته السَّرْديّة، من تبويب القصائد في أبهاء وممرّات:

- **بهو الأصدقاء**
- **بهو الجداريات**

– بهو النحت

– ممرّات

– بهو الغروب

في عمليّة تذكّر بنصّه الروائيّ: "الغيمة الرصاصيّة" :

– وهج الذاكرة : ١– سهيل الجبلي

– وهج الذاكرة : الأصدقاء ١

– عتمة المصابيح : الأصدقاء ٢

– الأبواب

– في البدء

وقد سعى في تلك المجموعة الشعريّة إلى نَسْق نصوصه داخل تلك الأبهاء والممرّات، كما يظهر من عنوناتها:

_ **بهو الأصدقاء: فوضى الكلام، وجه، التباس المجاز، عولمة، كان وأخواتها، الأصدقاء.**
(وأكثر هذه النصوص مهداة إلى أصدقاء الشاعر "الذين يربّون قطعانهم في حشائش الذاكرة" (ص٣٣)).

_ **بهو الجداريّات: بلاد، أعناق الجزيرة، عابر، بيت، مسافة، أقداح، الظل، السواد.**

_ **بهو النحت: كاف، زيارة، الشباك، آثار، دعاء، لغة.**

ــ ممرات: الصديقات، صبايا من عاج، بلوزة، القرين، المعاش، وحدة.
ــ بهو الغروب: خذوا الحكمة، ذاكرة، صلاة الغائب، شَبَه، صورة جانبية.

بيد أن مثل هذا المسعَى الفنيّ كان قد خامر الشاعر منذ وقتٍ باكر، فيما يبدو، حتى إن "رياح المواقع"- من خلال أناشيده، الاثني عشر- ليبدو أظهر ترابطاً، في هذا البناء الترتيبيّ للنصوص، من "بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة"، وأجهر إقناعاً. وإن كان يلحظ أن هذه النزعة التصنيفية في المجموعة الأخيرة تعكس مرحلة دمينيّة من التداخل (السرديّ-الشعريّ)، تُفقد العمل أحياناً صدقه الشعريّ، النابع عن حريّة القصيدة المفرَدَة واستقلالها؛ إذ هل من معنى في النهاية- وبعد أن ضاق الشاعر بعبء النظم المحايث، وأَثْقَلَتْ عليه التقفية العضوية- أن يصطنع نظماً آخر أشمل، وضروباً من تقفيات أكبر؟!

و**لسعد الحميدين** تجربةٌ نظيرة، في مجموعته "وتنتحر النقوش.. أحياناً"، (١٩٩١). ولكن **الحميدين** قد أنتج صوتين متناوبين بين صفحات مجموعته، أحدهما يتقمّص بلاغة فصيحة، وإيقاعاً رصيناً، يقوم على تفعيلة البحر الكامل: (متفاعلن)، والآخر يحاوره في نشيد رشيق، على تفعيلة الرجز: (مستفعلن)، ولا يتعدّى أربعة أشطرٍ في كل صفحة، وبلغةٍ أقرب إلى نمطٍ لغويٍّ شعبيّ. فجاء مركّب الصوتين متناغماً دلاليًّا وإيقاعيًّا. ويبدأ هكذا:

وتعثّرتْ خطوات رمش العين في قلب السحاب
وتشكّ في طرقاتها حفراً من الآهات
يتبعها زفير موجع الأضلاع/ يرْكز فوق عرجون
قديم/.

طاب المكان/ واللا مكان تمدّدت أطرافه
وتشابكت أوصاله.. تجترّ خلف لعاب فكيها
مكاييل الزمان على الزمان، وفي الزمان
توحدت أصوات أصهار السنين.

/ ما عاد بالقادر
يمشي على الساتر
أو يرتجي الآخر
أن يرتدي زيّهْ /[١]

وهذا السِّجال بين الصوتين (النصَّين) قد أحدث بناءه المسرحيّ العضويّ، حيث لا يقوم النصّ الآخر (الصَّدَى) مقام النصّ الأول أو يأتي دونه. ومع هذا، لم يكن ينشب بينهما جدلٌ ما، بل يقفان معاً كمرآتين متقابلتين، وكأنما وظيفةُ الصوت الشعبيّ ليست بأكثر من التأمين على ما يرد في الصوت الأول، وكأن الشاعر قد قَصَدَ بهذا إلى التعبير عن وحدة الهمّ في مستويات الثقافة المختلفة، فحاول توحيد لسانها، تعبيراً عن ذات واحدة وإن تقاسمتها الحياة ومعايير التصنيف.

---

[١] الحميدين، سعد، وتنتحر النقوش.. أحيانًا، ٤–٥.

ج - التناصّ وتوظيف التراث:

- ١ -

إن كلّ نصّ يقوم على شبكةٍ من المورّثات النّصّية Gn tique textuelle.[١] تلك مسلَّمة يؤمن بها النقد الحديث. ولذلك فليس من الأهميّة- ولا من الممكن أصلاً- تتبع كل مظاهر التناصّ Intertextuality في نصٍّ ما، وإنما تكمن الأهميّة في إلقاء الضوء على ما يوظّفه الناصُّ عن وعيٍ فنيّ، ممّا يمثّل لَبِنَةً أساسًا في بناء النصّ الفارق. وتجدر الإحالة هنا إلى تلك الدراسة المستفيضة بعنوان "ظاهرة التعالق النصّيّ في الشعر السعوديّ الحديث"، التي كان قد اضطلع بها **علوي الهاشمي**، ونشرها على مدى أشهر في جريدة "الرياض"، ثم نشرتها (١٩٩٨، مؤسسة اليمامة). أمّا خاصية "توظيف التراث"، فإن أطروحة ماجستير، بعنوان "توظيف التراث في الشعر السعوديّ المعاصر"، كانت قد أنجزتها الشاعرة **أشجان الهندي**، ونشرها (١٩٩٦، النادي الأدبي بالرياض). وتطرّقت الباحثة فيها إلى توظيف التراث الفصيح، والتراث الشعبيّ، وتوظيف الأسطورة. وهاتان الدراستان، كلتاهما، قد دارتا حول الشعر المعاصر في السعوديّة، بحداثيّه وغير حداثيّه، فقدّمتا مادة واسعة ومهمّة، وإنْ كانتا لم تنجوا أحياناً من نمطيّة الانتقائية، المنحازة لأسماء

---

[١] يُنظر: دوبيازي، ب.م.، (٢٠٠٠، أبريل)، "*نظرية التناصّ*"، تعريب: المختار حسني، (دورية "فكر ونقد"، المغرب، ع٢٨، ص ص ١١١-١٢٠)، نقلاً عن:
Encyclopaedia Universals S.A. 1997, Tome 12, p514-516.

بأعيانها. أمّا دراستنا هذه فتسعى لاستخلاص أهمّ مرجعيّات التناصّ في القصيدة الحداثيّة، وأساليب التداخل النصّي.

وإذا كان عنوان هذا المبحث قد تضمّن شِقَّي "التناصّ" و"توظيف التراث"، بغرض الإعلان عن محتواه بجلاء، فإن الفصل بينهما- إجرائيًّا- لا تبدو منه جدوى هاهنا؛ من حيث كانت كلتا المادتين (التناصّ، وتوظيف التراث) تحمل نصوصاً، أو تدخل بعامّة تحت مفهوم التناصّ، بمدلوله الأشمل.

- ٢ -

تظلّ مرجعيّات التناصّ في القصيدة السعوديّة الحديثة عربيّة غالباً، إمّا بسبب حميميّة الانتماء اللغويّ والثقافيّ- ولعل ذلك هو الطبعيّ السائد في كل الآداب- أو لضعف الاطّلاع والتعلّق بآداب الأمم الأخرى، وإنْ وُجد التأثّر- مباشراً أو عبر الترجمة- بالحركة الحداثيّة العالميّة، في تقنيات بناء النصوص، والممارسة اللغويّة. وإذا كان بوسع الاستقراء المصادرةُ على غَلَبة هذه النتيجة، فإن ذلك لا ينفي بالكُلّيّة آثار نصوصٍ غير عربيّة، لكنها تأتي غير لافتةٍ للنظر، ولا مهمّة من الناحية الفنيّة. فحينما يقف الدارس على استعمال **خديجة العَمْري**- على سبيل المثال- للعبارة **الشكسبيريّة**: "أن أكون أو لا أكون.. تلك هي المسألة!"- في قصيدتها "ريحانتان وضمّة شيح"- فإنه في غنًى عن القول إن هذه العبارة قد باتت من شائع القول، الذي لا يعني شيئاً من تفاعل حقيقيّ بين نصّ **خديجة** ومسرحية **شكسبير**، أو موقف القول في عبارته تلك. وإن كان قد يلفت القارئ- مع ذلك- ذاك الاتكاء الملحّ في القصيدة على نون النسوة، في "تكونين": "إمّا

تكونين أو لا أكون"، الذي تنحرف إليه العبارة لدى **خديجة**؛ لتؤكّد من خلاله البُعْد النسويّ وراء قضية النصّ، ذلك البُعْد الذي يظلّ (مخاطَباً)، أو حتى (غائباً)، يسعى النصّ إلى استحضاره أو استيلاده.

أمّا المرجعيات التناصّيّة السائدة، فهي تراوح- بطبيعة الحال- بين المصادر التالية، مرتّبةً حسب شيوعها:

١) نصوص التراث العربي، شعريّة وغير شعريّة.

٢) الشعر العاميّ.

٣) الشعر العربيّ الحديث لدى أعلامه المبرّزين، منذ **السيّاب**، إلى **أمل دنقل**، **فنزار قبّاني**، و**محمود درويش**.

٤) عيون القصائد الحديثة في السعوديّة، التي أحدثتْ أصداءها لدى أجيال الشعراء.

أمّا المصدر الأول، وتصدّره قائمة المرجعيات التناصّيّة، فيأتي مؤشّراً على معين طبيعيّ للشعريّة العربيّة، يشهد على عدم انبتات القصيدة الحداثيّة عن التراث أو قطيعتها معه.

وأمّا الرافد الثاني، فهو- بقطع النظر عن مدى أهميّته الفنّيّة أو خطورته اللغويّة- يعكس احتفاءً ملحوظاً في العقدين الأخيرين من القرن العشرين بالتراث الشعبيّ في المملكة العربيّة السعوديّة، صَحِبَهُ التقاءُ العاميّ بالفصيح والفصيح بالعاميّ، على أصعدةٍ شتّى من النشاط الشعريّ والثقافيّ؛ جعل بعض شعراء العاميّة يتّجهون إلى الفصيح، **حزام العتيبي** مثلاً، في حين انصرف- بالمقابل- بعض الراسخين في حداثة النصّ الفصيح إلى العاميّ، **الصيخان** مثلاً. ولهذا، فإن مرجعيّة التناصّ العاميّة تتركز في شعر بعض الشعراء، ممّن لهم

ذلك الارتباط اللصيق بالعاميّ. وقد تقدّمت الإشارةُ إلى أن الأبرز تأثراً بالعاميّة: شعر **الصيخان**، و**الحميدين**، و**علي الدميني**. ولبعض هؤلاء نظمٌ في العاميّة.

ويمثل المصدر الثالث رصيداً عربيًّا عامًّا، لا ينجو منه شاعر حديث. على أن غالب التناصّ– الواعي أو غير الواعي– يتعلّق بأعلام التجديد الشعريّ المحدثين، ولا سيما الأربعة الشعراء، المشار إليهم أعلاه. إلاّ أنه حينما يسيطر معجمُ شاعرٍ كبيرٍ وأسلوبه، **كنزار قبّاني** أو **محمود درويش**، على معجم شاعرٍ ناشئٍ وأسلوبه، فإنه يخرج به عن التأثّر الطبيعيّ، والتداخل النصوصيّ، إلى شكلٍ من الاستنساخ، وفقدان الشاعر المتأخر صوتَه المتميّز المستقلّ. وذاك ما كان يحدث في شعر بعض الناشئة من شعراء الحداثة.

ويعدّ المصدر الرابع أقلّ المصادر وروداً من قِبَل الشعراء الحداثيّين في تداخلهم النصوصيّ. وينمّ ذلك على قِصَر التجربة الشعريّة الحديثة في السعوديّة، قياساً بغيرها. ولعلّ نصوص الشاعر **محمّد الثبيتي** هي أكثر النصوص التي تتداخل معها نصوص الشعراء الآخرين. وكأنّ مردّ ذلك– إلى جانب أسبقية تجربة **الثبيتي** وغزارتها– هو ما تتمتّع به نصوصُه من أصالةٍ جماليّة؛ جعلتْ أصداءها تجسّر المسافة بين التراث الشعريّ والقصيدة الحديثة، ومن ثمّ خلقتْ فرادةَ تأثيرها العميق في وجدان المتلقّي، بِنُزُوْعَيْهِ: التراثيّ والحديث.

– ٣ –

ويمكن رصد أشكالٍ عشرة رئيسة يتخذها التناصّ في القصيدة الحديثة في السعوديّة:

١) الاستعانة الأسلوبيّة.
٢) التضمين والاستشهاد.
٣) الإحالة.
٤) التلميح.
٥) المناقضة.
٦) المعارضة.
٧) حوار النصوص.
٨) بنية الأقنعة.
٩) أسلوب المرايا.
١٠) التناصّ بين الشعر والفنّ التشكيليّ.

والمستوى الأوليّ من تلك الأشكال هو أن يتّجه النصّ إلى الاستعانة الأسلوبيّة، أو تضمين النصوص تضميناً استشهاديًّا، سواء ما كان منها شعرًا أو نثرًا. ويبرز من الاستعانة الأسلوبيّة بالنثر الاستعانة بنصوصٍ من القرآن الكريم، بمفرداته أو تعبيراته. وأكثر الشعراء المحدثين احتفاء بهذا **محمّد حسن علوان**:

تعال.. تعال،
وأفرغ على الجرحِ قِطْراً
فلن ينقبوه سوى حين يأذن ربّي
لقيحكَ أن يفسد الذاكرة!

إلا أن هذه الظاهرة- على تفشّيها في أسلوب **علوان**- لا تعدو عنده غالباً هذه الاستعانة الأسلوبيّة، المحدودة في التوظيف الاستعاري. أمّا التضمين، فقد يكون بين نصوص الشعراء الحداثيّين أنفسهم، كأن يقول **طلال الطويرقي**[١]:

مطرٌ بفواكهه عانق البحر
ثم امّحى ظلُّه
بالنوافذ سال
"فغنّى ومال
وغنّى ومال
وكستْ وجهه حُمرة البرتقال".

مضمّنًا مقطعه الأخير من الشاعر **عبد المحسن يوسف**. أو أن يقول **محمّد جبر الحربي**[٢]:

خذي بيدي
تعبتْ قدماي خذي بيدي
أنكرتني القبيلةُ والأهلُ

---

[١] (١٤١٩هـ، جمادى الأولى، الاثنين ٣٠)، "*هديل الشجيرات*"، (جريدة "عكاظ"، السعوديّة، ص ٢٥).

[٢] (١٤٢٣هـ، رجب، الخميس ٢٦)، "*العظيمة* "، (الملحق الثقافي بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2002jaz/oct/3/cu2.htm). والتعديل اعتمادًا على نسخة النصّ التي حصل عليها الباحث من الشاعر.

"والمدن المشتراةُ

وتلك التي في الندَى المشتهاةُ"

خذي بيدي ...

فيضمّن المقطع المنَصَّص من **أمل دنقل**، كما نبّه هو في حاشية نصّه. إلا أن هذا المستوى من التداخل كذلك يقف عند تضمين النصّ بشكل صريح، لتوافقٍ إيقاعيّ أو دلاليّ، دون أن يُحدث بين النصّين توتّراً جدليًّا.

ومثل هذا (الإحالة)، كأنْ يحيل **محمّد جبر الحربي**[١] على قصيدة **أحمد شوقي** المغنّاة عن **زحلة**: "يا جارة الوادي"[٢]، في قوله: "**وتراقصت عبر الأغاني المصبحات دماءُ زحلةْ**". وكذا (التلميح)، الذي قد يَرِدُ في هيئة توظيفٍ لا يتعلّق بنصّ أدبيّ بالضرورة، وإنما يقتبس عبارةً من سياق ثقافيّ ليغرسها في النصّ، إيماءً بدلالة ما. ومثال ذلك أن يقول **الحربي** نفسه في قصيدته "العظيمة"[٣]:

وصرتُ وحيدًا

أنا الجمعُ أصبحتُ وحدي

فكيف أنا الجمعُ أصبحتُ وحدي؟!

خذي بيدٍ حُرَّةٍ

---

[١] (١٤٢٣هـ، ذو الحجة، الخميس ٢٨)، "*ست البنات*"، (الملحق الثقافي بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2001Jaz/apr/12/cu2.htm).

[٢] شوقي، أحمد، الشوقيات، ٢: ١٧٨.

[٣] م.ن.

واستويتُ
فقومي نُصلّي

فبهذا التلميح الدِّيني- حيث يربط الشاعر قضية الوحدة ببُعدها العميق في الثقافة الإسلاميّة- يوقظ المفارقةَ الناجمةَ عن مناقضة قِيَم الجماعيّة والوحدة القائمة عليها ممارسةُ الصلاة في الإسلام، باستوائها وقيامها وجماعيّتها- لما هو كائنٌ في واقع الحال العربيّة والإسلاميّة من انتفاء تلك القِيَم الوحدويّة.

غير أن المستويات السابقة مألوفة في الشعر القديم. وهي محدودة التأثير في بنية النصّ الجديد؛ لأنها تقف غالباً عند حدّ الحضور الملاحَظ، دون نشوب (أثرٍ تحويليّ) لهذا الحضور، حسب (**جيرار جينيت G Rard Genette**).[١] ومن ثمّ، فهي ضمن التناصّيّة التصريحيّة، أو التلميحيّة. ولئن كان مصطلح Textuality قد تُرجم في العربية تارة إلى "تداخل النصوص" وتارة أخرى إلى "التناصّ"- وعلى الرغم من أنه لا تفريق بين مستويات التناصّ لدى **جينيت** إلا من خلال درجة: التصريح، أو التلميح، أو الخفاء، في علاقة النصّ بنصٍّ آخر- فإنه يمكن تصنيف الأنواع السالفة، أي: (الاستعانة الأسلوبيّة، التضمين والاستشهاد، الإحالة، التلميح)- مقارنة بالأنواع الأخرى اللاحقة: (المناقضة، المعارضة، حوار النصوص، بنية القناع، أسلوب المرايا، التناصّ بين الشعر والفنّ التشكيليّ)- وفق منظورٍ آخر، لا يرتكز على درجة الوضوح والخفاء، وإنما يرتكز على طبيعة العلاقة بين النصّ والنصوص الأخرى. وعليه، يمكن أن ينطبق على الضرب الأول مصطلح "تداخل النصوص" Intertextuality؛ من حيث إن دلالة مفردتي هذا المصطلح

---

[١] يُنظر: دوبيازي، ب.م.، ١١٩.

تشير إلى "تداخلٍ"، لا يصل بالضرورة إلى التمازج والتفاعل، وقد يكون أوّليًّا وجزئيًّا ملحوظًا. في حين يمكن أن يُفرد الضرب الآخر، بمصطلح "التناصّ" Textuality؛ بما تدلّ عليه بنية الكلمة، "تناصّ"، من تفاعلٍ عضويّ، تتماهَى فيه مادة النصوص في بوتقة النصّ المتناصّ. ومهما يكن من شيء، فهذا تفريقٌ نقترحه هنا– لهذه الدراسة على الأقلّ– للتمييز بين مستويين من تعالق النصوص.

ومثلما كان فنّ (النقائض) أسلوبًا في تفاعل النصوص الشعرية قديمًا، يمكن أن يمثّل مستوى عميقاً من التناصّ في الشعر الحديث. ولعل أشهر مناقضة في القصيدة الحداثيّة في السعوديّة هي تلك التي قامت بين قصيدة **لطيفة قاري**: "إن جُنّت الأحلام"، وقصيدة الشاعر اليمني **أحمد ضيف الله العواضي**: "إن اجتُثت الحركات". وقد ثارت في الصحافة السعوديّة (١٩٩٦)– إبّان نشر قصيدة **لطيفة قاري**– ضجةٌ حول سرقةٍ شعرية ما[١]، دونما التفات إلى ما قام بين النصّين من تفاعلٍ حيويّ يشبه أن يكون مناقضةً شعرية. ذلك أن أسلوب التحاور بين النصّين يحمل هذا الشكل من التناصّ على ذلك المصطلح الذي عرفه الشعر العربي القديم، والذي جُمّد في عصر واحد، هو العصر الأمويّ، وغرضٍ واحد، هو التهاجي. ولعل مصطلح (المناقضة) أَهِيْلٌ بالإحياء؛ كي يدلّ في النقد الحديث على هذا المستوى التحاوريّ، النقائضيّ، من تعالق النصوص. من حيث إن المناقضة تعني حوارًا بين نصّين، يلتزم فيهما الشاعران شكلاً وموضوعًا واحداً، وإنْ لم يستلزم الأمرُ بالضرورة التنويه باسم الشاعر السابق.[٢] وهو ما فطن إليه العوامّ فسمّوه: (شِعْر الردّ أو الحوار/ "المحاوَر"). وما هو إلا فنّ النقائض لدى (**جرير والفرزدق والأخطل**). وفنّ النقائض

---

[١] يُنظر: العَمْري، خديجة يوسف، (١٤١٧هـ، جمادى الأولى، الأحد ٣)، *"وأعدّوا لي ما استطعتم"*، (صفحة الجزيرة الثقافية بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة، ص٢٩).

[٢] عن فنّ النقائض، يمكن للقارئ الرجوع إلى: الشايب، أحمد، تاريخ النقائض.

بهذا يمكن أن يدخل ضمن ما يدعوه (**جيرار جينيت**) بالمحاكاة الساخرة. على أن للمناقضة ضروبًا وأصنافًا، وليست بالضرورة مهاجاة على الطريقة العربيّة القديمة. فإذا كان ذلك كذلك، أصبح بالإمكان أن يستوعب مصطلح (النقيضة)، بمفهومه الموسّع ذاك، تناصًّا كذاك الذي حدث بين نصَّي **قاري** و**العواضي**.

بينما (المعارضة) كانت وما تزال مصطلحًا على ذلك النوع من الإعجاب بنصّ سالف، يدفع إلى محاكاته في (بنائه الشكليّ)، ولكن غير مشروط الالتزام بموضوعه ومضامينه.[١] فبين النوعين، (المناقضة والمعارضة)، إذن تباينٌ نوعيّ. وممّا يمكن أن يدخل في تناصّ المعارضة قصيدة "العظيمة"، **لمحمّد جبر الحربي**[٢]، التي جاءت تحاكي سينية **البحتري** المشهورة، "صُنت نفسي عمّا يدنّس نفسي":

خذي بيدي

فالبلاد بلادي

وذا النخلُ نخلي، وشاهد رمْسي

وذا الماءُ مائي،

وذا اليُبْس يُبْسي.

---

[١] عن المعارضة في الشعر العربي، يُنظر: السماعيل، عبد الرحمن، المعارضات الشعريّة.

[٢] (١٤٢٣هـ، رجب، الخميس ٢٦)، (الملحق الثقافي بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2002jaz/oct/3/cu2.htm).

وهكذا إلى آخر النصّ، تنتظم مفرداتُ القوافي في قصيدة **البحتري** نصَّ **الحربي** كلَّه. إلا أن التعالق الصوتيّ في هذه القصيدة ظلّ يطغى على التعالق الدلاليّ؛ ما يصحّ معه أن يسمَّى هذا النوع من المعارضة بـ(المعارضة الصوتيّة)؛ حيث تتكئ القصيدة على جرس القوافي في القصيدة القديمة. ومع هذا، فإن في نصّ **الحربي** محاولةً أخرى لمعارضة **البحتري** في "تقرّيه إيوان كِسْرَى بلمسٍ"، من خلال "تقرّيه آثار الحضارة العربية المندثرة"، متطلّعاً إلى الخروج من الحُلم إلى الحقيقة- "وهاتي من الحُلم رأسي"- ومن العمَى إلى البصيرة؛ كي يملكِ الموازنة بين شكّه ويقينه، فيهتدي في دربه إلى مستقبلٍ يعيد مجدَ ماضيه.

- ٤ -

وترتقي ضروبٌ أخرى من التناصّ إلى لُعبة الأقنعة التواصلية مع التراث، وذلك ما برع **الثبيتي** فيه على نحوٍ متميّز. فقد جاءت قصيدته المشهورة "أيا دار عبلةَ عِمْتِ صباحا"، (محرم ١٤٠٣هـ)[١]- على سبيل المثال- تتقمص صوت **عنترة** في انكساره وانتصاره:

غريقٌ بليل الهزائم سيفي

ورمحي جريح

ومهري على شاطئ الزمن العربي

يلوك العنان

---

[١] تهجيتُ حُلماً تهجّيتُ وهما، ٦٩.

أعانق في جسدي شبحاً
مثخناً بالجراح
ومرثية للكميّ الذي ضاع من يده
الصولجان

...

وقد اقتفى أثرَه كثيراً لاحقوه، وكثيراً ما وقعوا في شباك التداخل، أو التناصّ، مع نصّه هذا، أو نصّه الآخر "تغريبة القوافل والمطر"[١]:

أدرْ مهجة الصبحِ
صُبَّ لنا وطناً في الكؤوسْ
يدير الرؤوسْ
وزدنا من الشاذلية حتى تفيء السحابةْ
أدر مهجة الصبحِ
واسفح على قُلَل القوم قهوتك المُرَّةَ المستطابةْ.

...

هذه القصيدة التي يلبس فيها الشاعر قناع **السُلَيك بن السُلَكَة**، من شياطين الصعاليك، وكان مشهوراً بأنه أهدى الناس بالمسالك والأراضين. لكن **الثبيتي** يمنح

---

[١] التضاريس، ٥٠-٥١.

السُّلَيك هويةً شعريةً مبتدعةً، بوصفه رائدَ تغريب القوافل العربية ومستمطر صحوها، إذْ يناجي كاهن الحيّ يستنبئه عن الوطن المنتظر.

وتأتي قصيدة الشاعرة **أشجان الهندي**، (١٩٩٨)، بعنوان "أناشيد لخيمة عبلة"، لتتداخل مع قصيدتَيّ **الثبيتي** هاتين من جهة، ومع تداخلاتهما نفسها، من جهة أخرى. ذلك أن تجربة **أشجان** الشعريّة تبدو مرتبطة بوضوح بأطروحتها الجامعيّة المشار إليها في مستهل هذا الموضوع، حول "توظيف التراث". فهي تعتمد توظيف التراث بطريقة لافتة، غير أنها تمتلك مهارةً لا يَشْعُر القارئُ معها بذاك العناء والافتعال، اللذين قد يشعر بهما لدى غيرها من الشعراء. كما أنها تمنح النصّ من تفاعلها ما يبعث على الشعور أنها تعيش ما تقول روحيًّا، وتستبطنه صوفيًّا، ممّا يمدّه بجذوة التوهّج والإفضاء:

أَدِمْ دار عبلة ذاكرةً لاصفرار النخيلْ
وعرّجْ على الصبح في مفرق الدارِ
ذاوٍ كما كان يوم انسلختَ
كما صار يوم اقترفت الرحيلْ[١]
(...)

والنصّ ينثال انثيالاً في تيار طويل، تتشبّث فيه الكلماتُ بجسد النصّ، في تلاحمٍ تامّ. وتستنطق الشاعرة هاهنا دار **عبلة**، في تناصٍّ مع استنطاق **عنترة** إيّاها **بالجواء**:

---

[١] (١٤١٨هـ، جمادى الآخرة ٢١)، "*أناشيد لخيمة عبلة*"، (ملحق "الأربعاء" بجريدة "المدينة"، السعوديّة).

يا دار عبلة بالجـواء تكلّمي   وعمي صباحًا دار عبلةَ واسلمي

وبين الاستنطاقَين تتّصل واشجةُ أجيالٍ من الهمّ العربيّ، تمتدّ منذ **عنترة العبسي**، (الواقع/ الأسطورة)، إلى **أشجان الهندي**. مروراً **بعنترة أمل دنقل**، في "البكاء بين يدي **زرقاء اليمامة**"، و**عنترة محمّد الثبيتي**، في "أيا دارَ **عبلةَ** عِمْتِ صباحًا". وكأنما تجربة **أشجان** تأتي تمثّلاً لهاتين التجربتين الأخيرتين، اللتين قامتْ هي بتحليلهما في كتابها "توظيف التراث". إلاّ أن قصيدتها تتّجه أكثر إلى بوح الذات، في مقابل التقمّص وتعدّد الأصوات والحوار، الذي سلكه هذان الشاعران. هل هو الفرار من التقليد إلى التمثّل، أم ذلك (لخصوصية أنثويّة)، ترغب عن "دراميّة" التصوير إلى الإنشاد الشجيّ على مرآة الأحداث؟ هذا على الرغم من دخول بعض الأصوات الجانبيّة، التي تحاول مَسْرَحَةَ المشهد، متداخلاً فيها الصوت الشعبي:

اسكبي الرمل [؟] رئة الدار
هلا
وازرعي جذوة النار في وجنات الفلا
"هلا هلا هي
نطوي الفلا طيّ"
...

في تلميحٍ تناصّي إلى وجدانية **عمر بن الفارض**[١]:

سائقُ الأَظْعَانِ يَطْوِيْ البِيْدَ طَيْ   مُنْعِماً عَرِّجْ على كُثْبَانِ طَيْ

كما يتداخل في النصّ صوتُ القبيلة، الذي يعلو في شكل تناظريّ آخِرَ النصّ. بيد أن هذا لا يَخرج عن طبيعة النصّ، الأنثويّة، البوحيّة. وتلك قيمتُه، التي تؤتيه تعبيره عن خصوصيّة التجربة وخصوصيّة صاحبتها معًا. وهو ما يتساوق مع لغة الأنوثة التي يَسُوْدُ حسّها مفردات النصّ: "عبلة، الحنّاء، كفوف، ساعد مغتصب، مخضّبة، وجنات، الجيد، الشفاه، وشْم، خَولة، شفة، وردها، فاكهة مشتهاة وجيد من العاج، جيدها**...** إلخ." هذا بالإضافة إلى أنوثة الرمز المركزيّ، "**عبلة**"، وذلك منذ عنوان النصّ، والمتداخل مع رمز آخر– هو "**مَرْيَم**"، عليها السلام، وقصتها القرآنيّة– الذي يمرّ في أحد مفاصل النصّ:

وهزّي "بسِقْطِ اللِّوَى" ما تبقّى من الذكريات...

والنصّ مكتظّ، كما تقدّم، بالإحالات التراثية: "الصعاليك، **الشنفرى**، كفوف الرمال، **سِقْط اللِّوَى**.. إلخ." وكلّها عناصر وثيقة الصِّلَة بموضوع أطروحة **أشجان**؛ ما يشي– لوهلةٍ أولى– بأن نصّها شكلٌ من التطبيق لبعض ما قامت بدراسته؛ حيث يحضر الوعي النقديّ في الممارسة الشعريّة، فتكشف القراءةُ تمثُّلاً فنيًّا لفكرة التوظيف. إلا أنه قد

[١] ديوان ابن الفارض، ١٩٠.

توفّر **لأشجان** من شعريّتها الموهوبة– قبل نقديّتها– ما عصمها من منزلق الازدواج، الذي يتردّى فيه شعر النقاد أحيانًا.[١] على أن مصطلح "التوظيف" هنا– الذي قد لا نجد عنه بديلاً خيرًا منه– ليس بمعناه الاجتلابيّ المصطنع، أو المتعمّل–كما قد توحي الكلمة– بمقدار ما هو الاستلهام، والاستنطاق، والتماهي الروحيّ، مع معطيات التراث، وأشيائه، وأسئلته.

والمفردة في نصّ **أشجان** تأتي غالبًا مكتنزةً، في كامل احتشادها الدلاليّ، وعافيتها الإيحائيّة، وزينتها الشعريّة، تكاد لا تجد لفظًا خاويًا، أو معطّلاً، أو حشوًا. عدا أن مستهل النصّ بكلمة "أَدِمْ" قد يبدو غير ذلك. ولعل وَجْهَهُ أن يكون: "أَدِرْ دارَ عبلة". ولربما كان هناك خطأ مطبعيّ. فعلاقة النصّ، المشار إليها، بقصيدتَي **الثبيتي**– "تغريبة القوافل والمطر"، المستهلّة بـ "أدر مهجة الصبح..."، و"أيا دارَ عبلةَ عِمْتِ صباحا"– غيرُ خافية. كما أن كلمة "أَدِرْ" تمنح المعنى حركته الأوسع، وتهب الصورة تساوقها الحيويّ الأرحب، مع موقف التذكّر والتعريج "على الصبح في مفرق الدار". إلا إنْ قيل: إنّ كلمة "أَدِمْ" مشتقّةٌ من "المطر الدِّيْمَة"؛ فهي إذن تحمل دلالتها وإيحاءها!

ويمثّل التناصّ في تجربة **سعد الحميدين** خاصيةً مفرطةَ الحضور، على نحوٍ لافت، ومنذ مجموعته الأولى، "رسوم على الحائط"، (١٩٧٧). حتى لتكاد بعض قصائده تستحيل إلى تركيبٍ واعٍ يستدعي نصوصًا شتّى. ولئن كان التناصّ أداةً فنّيّة لا خلاف على أهميّتها، فإن الشغف باستحضار النصوص وتوظيفها يوشك أن يأتي أحيانًا على حساب لغة الشاعر الخاصّة؛ إذ قد يُلحظ تلاشي الصوت الشعريّ في خِضَمّ الانشغال بالأصوات

[١] يُنظر في هذا: الفَيْفي، عبدالله، شعر النُّقّاد.

الأخرى، حتى لو أعيدتْ التناصّاتُ إلى أصحابها لربما توارَى معظمُ النصّ.[١] ويأتي التناصّ لدى **الحميدين** ميّالاً غالباً إلى أسلوب المرايا المتجاورة، أو المتقابلة، وهو ما تمثّل على نحوٍ خاصٍّ في مجموعته "وتنتحر النقوش أحيانا"، (١٩٩١)، السابق وصفها. وذلك في مقابل ميل **الثبيتي** إلى الأقنعة التناصّيّة.

أمّا **علي الدميني**، فتبرز في مجموعتيه: "رياح المواقع" (١٩٨٧)، و"بياض الأزمنة" (١٩٩٥)، ظواهر التناصّ المختلفة، وبدرجة مكثّفة، حيث تتماهَى نصوصه الشعريّة بنصوصٍ شعريّةٍ ونثريّةٍ، قديمةٍ وحديثةٍ، بعضها فصيح وآخر عاميّ. **والدميني** شاعرٌ عاميّ قبل أن يكون شاعراً فصيحاً، وهو يوظّف في أعماله هذا الشِّعْر، سواء أكان له أم لغيره. على أن ديوانه الأول قد تفرّد- كما سلفت الإشارة في الحديث عن الصورة الشعريّة- بلونٍ مختلفٍ من التناصّ- إن جاز وصفُه "بالتناصّ"- يزاوج فيه الشاعر بين النصّ الشعريّ والنصّ التشكيليّ، من خلال أعمالٍ مصاحبةٍ للفنّانة **منيرة المَوصِلي** أو للقاص **عبد العزيز مشري**. هذا على حين تتوارى مظاهر التناصّ كثيراً في ديوان **الدميني** الأخير، "بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة"، (١٩٩٩)، موازنةً بسابقَيه، وإنْ ظلّ توظيفُ التراث، والمفردات اليوميّة، والشعبيّة، حاضراً بجلاء. إلاّ أن التناصّ في هذا الديوان إنما "يتوارى" عن الأنظار، لكنه كامنٌ خلف النصّ، لا يُستنبط منه بسهولة، ولا يُمْكِنُ من نفسه طيّعًا كما كان في الديوانين السابقين، إذْ كان يأتي معلناً عن وجوده. هكذا كان طابع التناصّ الغالب في هذا الديوان، مع بعض استثناءات هنا وهناك، أبرزها ما ورد في قصيدة "صلاة الغائب"، حيث يقتبس الشاعر اقتباساً صريحاً عن معلقة **الحارث بن حلّزة**، مع تنبيهٍ إلى ذلك في

---

[١] يُنظر من نماذج هذا: (١٤٢٤هـ، صفر ٨)، *"الساعة الثامنة والأربعون"*، (ملحق "الثقافة" بجريدة "الرياض"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت":

http://www.alriyadh.com/Contents/10-04-2003/Mainpage/Thkafa_5373.php).

الحاشية.[١] وتلك المحايثة للتناصّ تتبدّى في مثل قصيدته "صورة جانبية"[٢]، التي تتداخل أصواتها مع صوت **المتنبي**- إضافة إلى **طرفة بن العبد**- حينما يستهلّها بقوله:

ظمئي دمي
وحجارة الوادي لساني
...

فإذا صوت **أبي الطيب**[٣]:

أنا صَخْرَةُ الوادي إذا ما زُوْحِمَتْ وإذا نَطَقْتُ فإنَّني الجَوْزاءُ

وفي رثائه لمحبوبته- رمزاً للعروبة- من القصيدة نفسها، يقول:

فأخرجتها من التابوت، أنحتُ نبضَها جرساً من الساعات
نعناعًا و"منّا"
وأقولُ يقتلني هواكِ وأنتِ مِنّا

---

[١] الدميني، علي، بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة، ٩١.
[٢] م.ن.، ٩٦- ١٠١.
[٣] ١: ١٤٣.

وقد لا يتذكّر القارئ هنا قول **طرفة**[١]- وإن كان قابعاً في ذاكرة النصّ-:

وأنتَ امرؤٌ منَّا ولستَ بخيرنا، جُواداً على الأقصَى وأنتَ بخيلُ

إلى أن يقول:

أسميتها أنثى، فمن ذا لا يرى أنثاه في دمهِ
ومن ذا لا يرى "رايات يحيى"
وهي تخرج من عباءتها البهيّةْ

فيستحضر هاهنا الآيات القرآنية الكريمة: ﴿**فَلَمَّا وَضَعَتْهَا، قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنْثَى، وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ، وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالأُنْثَى، وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ، وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ**﴾ (آل عمران:٣٦). إلى قوله تعالى: ﴿**فَنَادَتْهُ الْمَلائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ، أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَى، مُصَدِّقاً بِكَلِمَةٍ مِنَ اللَّهِ، وَسَيِّداً، وَحَصُوراً، وَنَبِيّاً مِنَ الصَّالِحِينَ**﴾ (آل عمران:٣٩).

ثم يختم النصّ بقوله:

ظمئي يدي،

---

[١] شرح ديوان طرفة بن العبد، ٢٠٤.

وحجارة الأطفال تفتح [إسمها] قمراً على تعبي
وتعلن عن رهاني

فيعود صوت **المتنبي**[١]، الذي افتتح النصّ، ليختتمه:

وأوردُ نفسيْ، والمهنَّدُ في يَدِي، مَواردَ لا يُصْدِرْنَ مَنْ لا يُجالِدُ

وهذا الذي انتهت إليه تجربةُ **الدميني** يعدّ تطوّراً مهمًّا؛ فالتناصّ، كسائر الأدوات الفنية، كلّما جاء أخفَى وأبعد عن المباشرة، نمّ عن حِذْق الشاعر، وخفّت وطأته على النصّ والمتلقّي.

---

[١] شرح ديوان المتنبي، ١: ٣٩٤.

٤. هندسة الأشكال الإيقاعيّة

- ١ -

يقول (**جان كوهن**)[١]: "إنه يمكن للشعر أن يستغني عن النَّظْم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته. والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للغة تبدو، دائمًا، كما لو كانت شعراً أَبْتَر." ويضاف إلى هذا أن الشكل الإيقاعيّ لم يكن لدى العرب اعتباطًا، وإنما تأسّس على ذوقٍ فنّيٍّ خاصّ، يمكن أن يُطلق عليه شيء من قبيل (هندسة التوازن)، في الشعر كما في المعمار، تشهد بذلك هندسة المعمار في **مدائن صالح**- على سبيل المثال- حيث النظام القائم على التشاكل، والتناظر، والتوازن، وكأن القصر في بنيته الفنيّة معلّقة أو قصيدة تناظريّة.[٢] وهذا لا يصادر ضرورة التجديد، ولا يلغي بالتراث حريّات المجدّدين، بمقدار ما يأخذ التجديد إلى انطلاقة أصيلة- من طبيعة اللغة، والهويّة الثقافيّة، والذوق الحضاريّ- لا من خارج ذلك كله. ولعل ذلك

---

[١] بنية اللغة الشعريّة، ٥٢.

[٢] يُنظر: الفَيْفي، مفاتيح القصيدة الجاهلية، ٦٥.

ما حدا **بنازك الملائكة** إلى محاولتها وضع ضوابط لمشروعها العروضيّ التجديديّ، فكان كتابها "من قضايا الشعر المعاصر"، معبّرًا عن وعيٍ بأن التجديد مشروطٌ نماؤه بأن يَنْبُتَ في تربة الثقافة الخاصّة، ولم تكُ تلك رِدَّةً منها عن حركة التجديد، كما يَهِمُ بعض. لذلك تقول: "إن شعرنا الجديد مستمدٌّ من عَروض **الخليل بن أحمد**، قائمٌ على أساسه"[١]، كما تقول: "مؤدى القول في الشعر الحُرّ أنه ينبغي ألا يطغَى على شعرنا المعاصر كل الطغيان؛ لأن أوزانه لا تصلح للأغراض كلها، بسبب القيود التي تفرضه عليه وحدة التفعيلة، وانعدام الوقفات، وقابليّة التدفّق والموسيقيّة."[٢] وذلك ما كان يذهب إليه كذلك زميلُها في التجديد الشعريّ، **بدر شاكر السيّاب**.[٣]

إن إشكاليّات الإيقاع في القصيدة المعاصرة كثيراً ما كانت تنشأ منذ وقتٍ مبكر عن ضَعْفٍ في الموهبة، أو ضَعْفٍ في التأسيس العربيّ، أو عن عدم وعيٍ نظريٍّ بتطوّر الفنون، أو عن هذه مجتمعة. وبتتبع الأشكال الإيقاعيّة في القصيدة العربية المعاصرة، يمكن تصنيفها إلى أربعة أشكال أساس:

١) (القصيدة التناظريّة)، ذات الشطرين، على أوزان الشعر العربيّ وقوافيه، التي قد يُطلَق عليها أحيانًا: "القصيدة العموديّة"، مع أن مفهوم "العمودية" يتجاوز الاستمساك بالوزن والقافية، إلى طرائق التعبير والتصوير، ممّا كان قد رَصَدَ

---

[١] الملائكة، نازك، من قضايا الشعر المعاصر، ٧.

[٢] م.ن.، ٤٨.

[٣] من مقابلة أجرتها معه (هيئة الإذاعة البريطانية- القسم العربي)، حول الشعر الحُرّ والتجديد. (استمع إليها الدارسُ- معادةً في برنامج إذاعي— ١٩٩٨ تقريبًا).

شروطَه (**أبو علي المرزوقي**، -٤٢١هـ= ١٠٣٠م) في كتابه "شرح ديوان الحماسة **لأبي تمّام**".

٢) (قصيدة التفعيلة)، التي تحافظ على التفعيلة وحدها، وتصرّفها كيفما وجّهتها دفقةُ اللحظة الشعريّة. دون خروجٍ على اتّساق الإيقاع في التفعيلة التي تنتظم النصّ.

٣) (قصيدة التفعيلات)، ومحاولتنا هذه هي أوّل محاولة لتسميتها، وهي تلك القصيدة التي يمكن لها بحقٍ أن تتخذ اسم "الشعر الحُرّ". أي تلك التي لا يتقيّد إيقاعُها بالتفعيلة الواحدة، ولكنه ينداح في موسيقى الشِّعْر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربةُ المتجدّدة من نصٍّ إلى آخر. فتراه يمزج نظامًا تفعيليًّا بآخر. ومنها على سبيل التمثيل قصيدة **محمود درويش** الشهيرة: "بطاقة هوية"، وإنْ كان تداخل الإيقاع فيها يَمْثُل بدرجةٍ محدودة، حيث تبدأ بقوله:

"سَجِّلْ أنا عربي"
(مستفعلن/ فَعِلُن)

وكأننا إزاء شطرٍ من مجزوء البسيط، لكنه ينتقل إلى تفعيلة الوافر (مفاعلَتن)، وعليها ينسج سائر النص، مكرّراً في ثناياه لازمة البسيط "سجّلْ أنا عربي":

سجّلْ أنا عربي
ورقمُ بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضبْ

سجّلْ أنا

عربي ...

فهل يمكن أن يُصطلح على هذا الشكل بـ"الشِّعْر الحُرّ"، بعد أن استُهلك هذا المصطلح، وأُلْبَسَ معناه، أم هو: "شِعْر تفعيلات"، مقابل: "شِعْر التفعيلة"؛ بمعنى الشِّعْر المُلْتَبِس التفعيلات؟ (للدارس عودٌ إلى تفاصيل هذه المسألة، في المقطع ٣ و٤).

٤) وأخيراً (النثيرة)، أو ما تُسَمَّى بقصيدة النثر. وقد ظهرتْ في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعلٍ على شِعْره المتحجّر المتصنّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون قصيدة النثر شكلاً انتقاليًّا، مقدّرًا له أن يختفي بميلاد الشِّعْر الحُرّ، إلا أنها قد استأنفتْ تناميها في سياق المدينة الأوربيّة الحديثة، ووثباتِ المدارس الفنّيّة المختلفة، وتَطَلُّعِ الإنسان إلى الانعتاق "الميتافيزيقي" من مصيره الكارثيّ.[١] ولا مشاحّة هنا في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشِّعْر: "قصيدة"، والنثر: "النثر". والتجريب حقٌّ مشروع، تكفله حُرّيّة الإبداع في مختلف الفنون والآداب. لكنّ المشاحّة تنشأ حينما يُنْطَلَق، من وراء المصطلح، إلى خطابٍ نِضاليّ، إيديولوجيّ، لإلغاء جِنس الشِّعْر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثيّ، لإقامة ما يُسمى "قصيدة النثر"- بوصفها

---

[١] يُنظر: برنار، سوزان، قصيدة النثر، ١٦، ٢٤- ٢٥، ٢٧٠، ٢٨٥.

خياراً شِعْريًّا وحيداً وأخيرًا- كخاتمة الجياد على جادّة الشِّعْر، وهو ما يقع فيه بعضُ أرباب هذا التيار. وكأنما تلك الروح النضاليّة داءٌ عربيٌّ مستفحل حيال كلّ وافدٍ أو جديد، معه أو ضدّه! هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسيّ التي تنطوي عليها رؤية (**سوزان برنار**)[١]- العلميّة- في مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشِّعْر. وهي تخلص- في آخر سطرٍ من كتابها- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشعريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاجٍ ونضالٍ فكريّة للإنسان ضدّ مصيره.[٢] ومن هنا، يظهر أن دور (**برنار**) مع قصيدة النثر كان بمثابة دور **الملائكة** مع الشِّعْر الحُرّ العربيّ؛ دورًا إنقاذيًّا من الفوضى والتردّي؛ ولذلك جاءت مناقشاتُها المطوّلة حول المخاطر المحدقة بتجربة قصيدة النثر، ومحاولتها ضبط الأصول، و"التقعيد" لما يمكن أن يُسمَّى "قصيدة نثر".

وقصيدة النثر تستند مراهنتُها- أساساً- على أنها ستستمدّ موسيقاها الشِّعْريّة من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخليّة، الدلاليّة والذهنيّة. وهو حُلم مشروع لو تحقّق، وطماحٌ (**بودليريّ**) عتيق، لو صحّ. غير أن المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أنه لما يزل يلوب على سراب شِعْرِيَّةٍ، يمكن للقارئ أن يجدها كامنةً في أيّ نصٍّ، ما دام متّصفاً بدرجةٍ من الشاعريّة والتأمّل. في حين أن الفنَّ يبقى- في مختلف أجناسه- بناءً معيّناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقّي. إن ما يُسَمَّى بقصيدة النثر، كما تمخّضتْ عنه التجاربُ إلى الآن، ليس فيه من جديد سوى تعليق المصطلح: "قصيدة النثر". أمّا نصّ قصيدة النثر فليس بالجديد. كان معروفًا في

---

[١] يُنظر مثلاً: ٢٧٧- ٢٧٨.

[٢] يُنظر: م.ن.، ٢٨٨.

ضروب النثر الفنّي العربيّ المختلفة، في "فنّ التوقيعات"، و"إشراقات الصوفيّة"، وحتى في "سجع الكُهّان". وقبل ذلك وبعده، في الأسلوب (القرآنيّ الكريم)! كلّ أولئك يمكن أن يتوفّر على شِعْريّة قصيدة النثر، وبقواعدها "**البرناريّة**" الثلاث: (الوحدة- المجّانيّة- الإيجاز). ودَعْ عنك نَسَبَها الغربيّ، وإن كان هذا لا ينفي روافد تأثيريّة غربيّة.[1] تُرى ما الذي يبقَى إذن من فارقٍ نوعيّ بين "نثر الشِّعْر"- هذا الذي يدعى "قصيدة النثر"- والنثر الفنّي، لاسيما في نماذجه المشار إليها، الذي يتوفّر- "منذ آدم إلى أيامنا"- على كامل الخصائص التي تمنح قصيدة النثر تميّزها المزعوم؟ الجديد ليس إلا تمحّك هذا النصّ- الذي قد يكون جميلاً ومدهشًا أحيانًا، بما هو نثرٌ أدبيّ- بجنس الشِّعْر. فالقدماء لم يُسمُّوا تلك النصوص القوليّة المتمتّعة بقَدْرٍ من الشِّعْرِيَّة "شِعْرًا"، وهنا الفارق الوحيد. وإنما استعملوا مصطلحات، كـ"الأقاويل الشِّعْرِيَّة"، لدى **الفارابي**[2]، أو **القرطاجني**[3]، أو غيرهما. وهو مفهومٌ عامٌّ للغة الشِّعريَّة- اقتفوا فيه آثار المعايير الأرسطية للشِّعر، ظانّين أنها معايير مطلقة لجنس الشِّعر- يمكن القول إنه يُناظر، وإنْ جزئيًّا، ما عُرِف في المصطلح الحديث بـ"الشِّعْرِيَّة Poetic"، التي ليست بخاصّة بالشِّعْر- بوصفه جنسًا أدبيًّا- ولكنها قد تكون في النثر بأنواعه كذلك.[4]

ولقد تحدّث (**ابن البناء العددي**، -٧٢١هـ= ١٣٢١م)[5] عمّا يُشْبِه أن يكون "الشِّعْرِيَّة" في المصطلح الحديث، حينما قال: "المنظوم يكون

---

[1] وفي هذا يمكن للقارئ أن ينظر: جابر، يوسف حامد، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ١٥- ٥٤.

[2] يُنظر مثلاً: إحصاء العلوم، ٨٣.

[3] يُنظر مثلاً: منهاج البلغاء، ٦٧.

[4] يُنظر مثلاً: تودوروف، الشعريّة.

[5] الروض المريع في صناعة البديع، ٨٢.

شِعْرًا وغير شِعْرٍ، كما أن الشِّعْر يكون منظومًا وغير منظوم". إذ يظهر أن كلامه هنا ليس إلاّ على "الشِّعْرِيَّة"، بما تتوفر عليه من خاصيّة "التَّخْيِيْل"[١]، لا على "الشِّعْر"، بما هو جنس أدبيّ مقابل للنثر؛ بدليل عبارته الأخرى، الصريحة: "أهل العُرْف يُسَمُّون المنظوم كُلَّه شِعْرًا، ولا يُسَمُّون شيئًا من المنثور شِعْرًا."[٢] ومن ثمَّ فهو يستعمل مصطلح "الشِّعْر" بمعنى " الشِّعْرِيَّة"، أو "القول المخَيِّل"، أو "القول الشِّعْرِيّ"، حسب مصطلحات شُراح أرسطو من الفلاسفة العرب. ذلك أن "الشِّعْر"، بما هو جنس أدبي، كثيرًا ما كانوا يصطلحون عليه بـ"النَّظْم"، و"المنظوم"، كما يفعل **ابن البناء** نفسه. بل لقد كان **ابن البناء** يطلق في الغالب على صاحب النَّصّ الشِّعْريّ "ناظمًا"، لا "شاعرًا".[٣] ومن هنا يكون استخدامه مصطلح "الشِّعْر" بمعنى خاصيّة "التَّخْيِيْل" في النصّ، وإنْ لم يكن النَّصُّ شِعْرًا، من حيث بناؤه وجنسه. فالشِّعْر (الشِّعْرِيَّة) لديه: "الخطاب بأقوال كاذبة مُخَيِّلة، على سبيل المحاكاة، يحصل فيها استفزاز التوهّمات."[٤] أمّا الشِّعْر الحقيقيّ فإنما هو لديه: المنظوم المخيّل معًا[٥]. بل أكثر من هذا، يرى **ابن**

---

[١] وذلك في دوّامة ما كان من فهم القدماء المضطرب لمصطلحات "كتاب أرسطوطاليس في الشعر"، وما أسموه بـ"المحاكاة" و"التخييل"، ثم محاولتهم مطابقتها، على غير هُدًى، بما عرفوه في الشعر العربيّ.

[٢] ابن البناء العددي، م.ن.

[٣] وعن ابن البناء العددي وكتابه، يُنظر: المانع، سعاد بنت عبد العزيز، (١٤٢٥هـ، محرم = ٢٠٠٤، مارس)، *"البديع وثنائية "الشعر"/ "غير الشعر" في المنظوم عند ابن البناء العددي"*، (دوريّة "جذور"، (النادي الأدبي الثقافي بجدة)، ج١٦ م٨، ص ص ٢٧٧- ٣٢٨).

[٤] ابن البناء العددي، ٨١. وهو ينظر إلى "الشِّعْرِيَّة" نظرة أفلاطونيّة، متنقّصة، لاقترانها بالمغالطة، والخداع، والكذب، وخروجها عن باب العلم، ودخولها في باب الجهل، سواء وُجدتْ في المنظوم أو المنثور. (ينظر: ٨١- ٨٢).

[٥] ويُنظر: المانع، سعاد، ٣١٩.

البناء أن مصدر الجماليّة، حتى في النثر، لا تنبع من الشِّعْرِيَّة والتَّخْيِيْل، وإنما ممّا يسميه صناعة البديع، فـ"ما كان من الكلام مضرّس الألفاظ، مجمّع الأجزاء، غير مسجوع، مختتم الأواخر بحروف متباينة، فهو خارج عن البديع، ولاحق بكلام العوام."[١]

وقد سبق (**القرطاجنيُّ**، -٦٨٤هـ= ١٢٨٥م)[٢] (**ابنَ البناء العددي**) إلى الإشارة إلى "الشِّعْرِيَّة"، في قوله: "ظن هذا أن (الشِّعْرِيَّة) في الشِّعْر إنما هي نظم أيّ لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمه، وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق، لا يُعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية." في سياق من التفريق بين النَّظْم القاصر على الوزن والقافية، والشِّعْر بأدواته الفنية من تصوير وتَخْيِيْل، ومن بناء نوعيّ "ذي قانون ورسم موضوع"، يتجاوز الوزن والتقفية. وقوله بـ"(الشِّعْرِيَّة) في الشِّعْر" يستلزم تصوّرَ "(الشِّعْرِيَّة) في غير الشِّعْر".

بل لقد سبق العربُ الجاهليون إلى ذلك لما سَمَّوا القرآن الكريم أوّل تنزّله: أحلامًا، وشِعْرًا، وزعموا أن الرسول صلى الله عليه وسلم مُخَيِّلٌ شاعر: ﴿**بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلامٍ، بَلِ افْتَرَاهُ، بَلْ هُوَ شَاعِرٌ، فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الأَوَّلُونَ**﴾ (الأنبياء: ٥)؛ ﴿**أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ**﴾ (الطور: ٣٠). لا لأنهم يجهلون جنس الشِّعْر، بما له من قانون ورسم موضوع- وهُم أهْلُهُ- ولا لأنهم يكابرون فحسب، ولكن أيضًا لما وجدوه في أسلوب القرآن

[١] ابن البناء العددي، ١٧٤.

[٢] ٢٨.

من "شِعْرِيَّة"، أعياهم تصنيفها، واتخذوها حُجّة، وإن أدركوا في النهاية اختلاف النصّ القرآني عن الشِّعْر- جنسًا أدبيًّا له بناؤه المائز- وذلك ما أعرب عنه **الوليد بن المغيرة،** مفصّلاً القول فيما كان يعرف العربُ من نظام الشِّعْر: "قالوا: نقول: شاعر؛ قال: ما هو بشاعر. لقد عرفنا الشِّعْر كُلَّه: رجزَه، وهَزَجَه، وقريضَه، ومقْبوضَه، ومبسوطَه، فما هو بالشِّعْر". ومع هذا فهو يقرّ بما فيه من "شِعْرِيَّة"، بما له من "حلاوة"، وما عليه من "طلاوة": "قال: والله إن لقوله لحلاوة، وإن أصله لَعَذق، وإن فرعه لَجَناة".[1] ولهذا المنزلق الأجناسي القديم، قد لا يتورّع بعض أرباب قصيدة النثر من الإيماء- ولو من طرف خفيّ- إلى أن مرجعية قصيدة النثر "قرآنية"! كأن يقول أحدهم: "يا أخي حتى عندما نزل القرآن الكريم قالت العرب هذا شِعْر.. ماذا يعني؟ مع اعتراضنا على الموضوع، يعني أن العرب استطاعت أن ترى فيما ليس موزوناً، ومقفى (شِعْرًا)." وهو لا يعني هنا بالشِّعْر "الشِّعْرِيَّة"، حسبما تقدّم، لكنه يعني "جنس الشِّعْر". وإن كان يحاذر المساس بالمقدّس- لأن الله قد نفى عنه أن يكون شِعْرًا- إذ يقول في موطن آخر: "نحن [كُتّاب قصيدة النثر] أبناء القرآن (نثرًا)".[2]

أمّا مصطلح "قصيدة النثر"، الذي اتُّخِذ في العربيّة لتمييز هذا النصّ، فلعله جاء بدوره ترجمةً مغلوطة للمصطلح الفرنسي "Le Poème En Prose". صحيح أنه قد يُتجوّز في النظر إلى "En" في الفرنسيّة على أنها أداة

---

[1] يُنظر: ابن هشام، السيرة النبوية، ١: ٢٧٠.

[2] من مناظرة حول (قصيدة النثر) عُرضت على قناة الجزيرة التلفازية، في برنامج "الاتجاه المعاكس"، الخميس ١٤٢١/٩/١١هـ= ٢٠٠٠/١٢/٧م، وهي على شبكة "الإنترنت":

www.aljazeera.net/programs/op direction/ articles/2000/12/12-7-3.htm

إضافة، ومن ثمّ تُترجم العبارة إلى: "قصيدة النثر"، إلا أن "قصيدة في النثر" تختلف عن "قصيدة النثر" في كلا اللغتين؛ فالصيغة الأولى تؤكّد الهويّة النثريّة: "في النثر"- بما النثر ظرفٌ لذلك الكائن الملتبس: "قصيدة"- بينما الصيغة الثانية "قصيدة النثر" تتجاوز ذلك، لتُضيف إلى "النثر" هويّة "الشِّعْر"- إذ تجعل منه "قصائد"- بل تمزج الهويّتين لتُلغي بينهما الفواصل. و**(برنار)**[١]، نفسها، تؤكّد أن قصيدة النثر: "نثرٌ"، لا "شِعْر"، وأنها "تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعْر". ولذلك، فلعلّ الترجمة الدقيقة هي: "القصيدة المكتوبة بالنثر". وبالرغم من هذا، فإن مصطلح "قصيدة النثر"، الذي سكّته مجلة "شِعْر"، والذي ظلّت تُقام الدنيا من أجل إشكاليّته ولا تُقعد، ما انفكّ يحمل- مع تنافره- اعترافًا ضمنيًّا بأن هذا النصّ نثرٌ، وإنما أضيف إليه نعتُ "قصيدة" على سبيل المجاز لا الحقيقة؛ فهي "قصيدة نثرٍ" لا "قصيدة شِعْر". وعلى كُلٍّ، لا مشاحّة في المصطلح، لو حُرّر مفهومه تحريرًا سليمًا. ومن هنا تَؤُوْل بنا مشكلة (قصيدة النثر)، التي يطول حولها اللغط، إلى نقطتين اثنتين، لا ثالث لهما:

١- تهافت المُنْجَز، وانغلاقه.

٢- ذلك الكِفاح المستميت من بعض دعاة قصيدة النثر، ليس لإلصاقها بالشِّعْر فحسب، لكن أيضًا لنصبها بديلةً لجنس الشِّعْر، كما عرفه الإنسان.

---

[١] يُنظر مثلاً: ٢٨٣- ٢٨٥.

لكأنما النثر بهذا إذن يسعى إلى الانتصاف التاريخيّ من الشِّعْر، الذي ظلّت الفنون الأدبيّة- من غنائيّة وموضوعيّة، كالمسرحيّة، والملحمة، والقصة- تُنظم فيه، حتى تغلّب النثرُ بأخرة على الأجناس الموضوعيّة. فها هو ذا النثر يسعى إلى أن يبتلع في طريقه آخرَ ما تبقّى للشِّعْر، وهو جنسه الغنائيّ الخالص! قد يتساءل هنا (المنافحون عن مشروع قصيدة النثر): أ هو انتصاف النثر من الشِّعْر، أم حُكْم التطوّر الطبيعيّ في سيرورة الإنسان، من الشفاهيّة إلى الكتابيّة، من الحيّ الرعويّ إلى المجتمع المدنيّ؟ ولكن ثم ماذا بعد؟: "نهاية التاريخ الشِّعْري"؟.. "نثر النَّثْر"؟.. وماذا سيتلو تهافت "قصيدة النثر" المطّرد؟: "موتُ اللغة"؟ إنها طاحونة تمضي إلى العَدَم! صحيح أن التطوّر من سُنن الحياة، ولكن ليس كل تطوّر صحّة، ولا كل تحرّر من الماضي جميل! أفي هذا التوجّس شكٌّ، والناقد المتابع يقرأ في نماذج رائدٍ من روّاد هذه الفرقة البارزين قوله:

اليوم ضَحِكَ لي مسمارٌ صدئ وطويل ومطعوج
غريبٌ كيف كان
والأغربُ أنّ غرفتي بيضاء جديدة
ونافذتها تطلُّ على نهار أخضر
ومنظر نهرٍ يتهاوى.[١] (؟!)

---

[١] يُنظر: المناصرة، عزّ الدين، إشكاليات قصيدة النثر، ١٥٧.

فهذا الذوق الأدبي "المطعوج" هنا لا يُبقي بَعْدُ مجالاً للجدل حول إيقاعٍ داخليّ أو خارجيّ؛ إذْ مشكلته تبدو أعوص، فهي تتعلق باللغة، والفكرة، والمعنى، والخيال، أي بتلك القِيَم الأوّليّة، في أبسط مستوياتها، التي تميّز الإنسان؛ حيث لا يُقِيْمُ "انطعاجها" بعد ذلك محاولةٌ لافتعال انزياحٍ عاديٍّ، من "نهارٍ أخضر"، أو "نهرٍ يتهاوى". ولذا يصبح من الظُّلم للنثر نفسه أيضًا إلصاقُ مثل هذا به.

أمّا المفخرة التي يدندن عليها الغاوون بـ"قصيدة النثر" وأتباعهم من أنها نصٌّ أَلْصَقُ بالهامشيّ، والمجتمع المدنيّ، والحياة اليوميّة، فلهم فيه الحقّ كل الحقّ، وهو مكتسبٌ طبيعيّ؛ من حيث هو أمرٌ طبيعيّ أن يكون النثرُ أقرب إلى واقع الحياة من الشِّعْر، والنصّ كلما أسرف في نثريّته أقترب إلى اليوميّ والمباشر أكثر؛ ولو كان هذا معيارَ تميّزٍ "شِعْرِيّ" بالضرورة، لكان النصّ العلميّ الخالص– الذي لا شِيَةَ فيه من لَوْثَةٍ غيرِ واقعيّة، أو لفتةٍ غير مباشِرة، أو نزعةٍ غير ملتصقة بالحياة– أَشْعَرَ الشِّعْر، إذن. فاحتفاء قصيدة النثر بالواقع والحياة المدينيّة عنصر تميّزٍ، ولا ريب، لكنه عنصر تميّزٍ "نثريّ"، غالبًا، لا عنصر تميّزٍ "شِعْرِيّ"! غير أن المفارقة هنا بين دعوَى قصيدة النثر والحقيقة، هي أن كُتّاب قصيدة النثر لا يخاطِبُون سوى أنفسهم، إنْ كانوا يخاطِبُون من أحد؛ فقصيدتهم أبعد ما تكون عن مخاطبة الواقع المجتمعيّ بما يزعمون من تصوير حياته اليوميّة، بل هي في عزلةٍ تواصليّةٍ شديدةٍ، لا بتعصّب المتلقّي فحسب، ولكن أيضًا بالعَنَت الذي كثيرًا ما يركبه كاتبُ هذا النوع الهجين، وبالانفصام الذي يضربه على نفسه، حاضرًا وماضيًا. ومن هنا– وعلى الرغم من أن مستوى التلقّي، في ذاته، ليس بمعيارٍ لمستوى الجودة؛ من حيث إن التلقّي خاضع لعوامل ثقافية

وتوجيهية مختلفة– فإن قصيدة النثر يوشك رصيدها من القرّاء أن يكون صفرًا. ولما كان الإنسان كائنًا اجتماعيًّا بطبعه، فإن قصيدة النثر، إذْ تخسر نفسها على مستوى الرسالة الشِّعْرِيّة، تخسر نفسها، في الوقت نفسه، على مستوى الرسالة النثريّة.

ثم تأتي مشكلة "الشكل" وفوضاه في قصيدة النثر. ذلك أن مفهوم الإبداع نفسه قائم في جوهره على ابتكار نظام، ومن ثمّ تناسل أنظمةٍ أخرى منه. ليس حتمًا أن يكون نظام **الخليل** أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ما، شعريّ أو نثريّ. وتلك سنة الله– المبدع الأول– في خلقه، حيث كان الإبداع الأول للخَلْق خَلْقاً منظوماً، موزونًا، موسَقًا، على صُوَرٍ معلومة– كأنها توازي أبْحُرَ الشِّعْر وقوافيه– ولله المثلُ الأعلى– لا حُرًّا مطلقًا ولا نثرًا فوضَى. ولمعنًى كهذا قال (**هيجو**) مثلاً: "خلق الله العالم من الشِّعْر".[1] وهو ما حاكاه الإنسان في فنونه المختلفة، عن طريق تحطيم المادّة الأوّلية ثمّ إعادة بنائها في قوالب وطُرُزٍ، من نحتٍ تماثيل، أو تشكيل صورٍ، أو نظم قصائد. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانونٍ دون استبدال آخر به، ولا على نظامٍ إلاّ من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاج جديد، "وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟"– كما تتساءل (**سوزان برنار**)[2] نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر– إذ تقول أيضًا:

> **"من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين عِلْم العَروض، وأحيانًا**

---

[1] يُنظر: برنار، ٢٧٦.

[2] ٢٠– ٢٣.

> **على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهًا على تعويض هذه القوانين بأُخرى، لئلاّ يصل إلى اللا عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح.**
>
> **إذ إن مطلب الوصول إلى خلق "شكل"، أي بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌّ بالشِّعْر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى."**

ومثلما أن من الابتسار النظريّ النظر إلى موسيقى الشِّعْر العربيّ في معزل عمّا تأسّست عليه من ذوقٍ فنّي خاصّ- ظهرتْ شواهدُه في الفنون العربيّة الأخرى، من عمارةٍ، ورسمٍ، ونقشٍ، فضلاً عن الموسيقى العربيّة أصلاً- فإن من الابتسار في الحكم كذلك النظر إلى موسيقى الشِّعْر العربيّ كظواهر صوتيّة بمعزلٍ عن طبيعة اللغة العربيّة ذاتها. من حيث إن البحور الشعريّة العربيّة- بمتحرّكاتها وسواكنها، وأسبابها وأوتادها، ثمّ بتفعيلاتها- إنما تولّدت في لبّ البنية الصرفيّة والنحويّة للغة العربيّة. ومن هناك، فإن قيمتها لا تكمن في الجانب الصوتيّ من اللغة حسب، إنما تتعداه إلى مستويات اللغة الدلاليّة، والبلاغيّة، وأسرار الطاقات الإيحائيّة في العربيّة. ولولا ذاك، لكان لبحر (الدوبيت)- مثلاً- وهو بحرٌ فارسيٌّ، ما للأبحر العروضيّة العربيّة من صَدًى في النفوس العربيّة، لكنّه ظلّ وزناً غريباً، بارد الجَرْس، لا تنفعل له الخواطر، إلاّ ما اقترب منه إلى تركيبة الدوائر العروضيّة العربيّة. ولقد استُخدم الدوبيت قروناً،

واشتهر خصوصًا في القرنين الرابع والخامس الهجريين[١]، ما كان كفيلاً بتقريبه إلى الأذن العربيّة، لو كانت المسألة في الأوزان محصورةً في الموسيقى، من حيث هي. ولذلك، كان الموشح الأندلسيّ- بالمقارنة- أقرب إلى الذائقة العربيّة من الدوبيت؛ لأن الموشح ينتمي، في المشهور منه، إلى الدوائر العروضيّة العربيّة، وما خرج منه عن البحور الشعريّة، جاء خروجُه خروجاً جزئيًّا محتملاً.

هذا، وليس من اليسير الاقتناع بتلك التعلاّت التي يُدلَى بها أحيانًا لتمرير الخروج الكليّ عن العَروض العربيّ، أَخْذاً بحُجّة أن عَروض **الخليل** ما كان له أن يستوعب كل ما قالت العرب. ذلك:

١) أنه، منهاجيًّا، لا يُتَوَقَّع من أيّ استقراء علميّ أن يكون مستقصيًا، جامعاً مانعًا. وإنما يَستدلّ الباحثُ باستقراء عينة من المادّة على سائرها.

٢) ومع ذلك، فإن **الخليل بن أحمد** قد استقرأ السائد من الشعر العربيّ الذي وصل إلى عصره. حتى بلغ من حرص استقصائه أن ضَمَّ أبْحُراً، أنكرها عليه **الأخفش**- كالبحر المضارع والبحر المقتضب- اللذين أنكر أن يكون وزنهما "من كلام العرب"، بينما ذهب **الزجّاج** إلى عدم إنكارهما، إلا أنه ذهب إلى أنه لا يوجد منهما قصيدة لعربيّ، وإنما يروَى منهما البيتُ والبيتان[٢]. فتلك العينة الشموليّة إذن- التي حصرها في خمسة عشر بحراً، واستُدرك عليه منها البحر السادس عشر، (المتدارك)- كافيةٌ لتمثيل شِعْر العرب

---

[١] الدوبيت: وزن فارسي الأصل. و"دو": بمعنى اثنين، و"بيت" بمعناها العربي، أي: "البيتان". ورَوِيّ البيت الأول والثاني والرابع واحد، والرَوِيُّ الثالث مختلف. (يُنظر: اسبر، محمّد سعيد؛ محمّد أبو علي، الخليل (معجم في عِلْم العَروض)، ٤٤؛ خلّوف، عمر، البحر الدبيتي (الدوبيت) دراسة عروضية تأصيلية جديدة).

[٢] يُنظر: مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ٨٣، ٨٤.

المطّرد المعروف حتى زمنه، (-١٧٠هـ= ٧٨٦م). ولا شك أن ما عداها، ممّا يَحتمل المحاجّون أنه ربما نَدَّ عن **الخليل**، إنما كان- إنْ وُجِد- من الندرة في الوجود، والشذوذ في الذوق، وعدم القابليّة للحياة والذيوع بين الناس، إلى درجةٍ لم يَسمع به أحدٌ، بلهَ يَرْوِهِ أحد. ومن الخَطَل العلميّ البيّن توهّم وجود ما لا شاهد عليه.

٣) لو سُلّم جَدَلاً أن بحوراً شِعْرِيّة- عدا ما قَعَّدَه **الخليلُ**- كانت معروفةً، فهي لا بُدَّ- بالضرورة العلميّة- من جنس ما قَعَّد. ذلك أن ما بنى عليه الرجلُ العَروضَ من عينة شِعْرِيَّة واسعةٍ شاهدٌ علميٌّ على طبيعة ما سواها من شِعْر القوم، إنْ كان.

٤) إن **الخليل** لم يكتف بتحديد أبْحُر الشِّعْر، بل استنبط من مادّتها نظريّة موسيقيّة، رياضيّة، سمّاها "دوائر العَروض"[١]، تشمل البحور المعروفة المستعملة، وبحورًا أخرى احتماليّة مهملة، كالمستطيل، والمنبسط، والمتوفّر... إلخ، لكنه لم يجد عليها شواهد. أي أنه بعقليّته الرياضيّة قد فَطِن إلى ما قد يُثار حول استقرائه من شُبَهِ نَقْصٍ؛ فلم يجعل ما استقرأه نهاية الإنجاز الممكن، بل كأنه لم يجعل الأبْحُر التي رَصَد إلا أمثلة على ما تتوفّر عليه نظريتُه من إمكانات

---

[١] دوائر العروض: "اصطلاح أطلقه الخليل على عدد معيّن من البحور يجمع بينها التشابه في المقاطع، أي في الأسباب والأوتاد، وتُسمى كل منها باسم أول بحر منها." (اسبر، محمّد سعيد؛ ٤٠). وعدد الدوائر العروضية خمس، هي: دائرة المختلف أو الطويل، وتضمّ: الطويل، المديد، البسيط، مع بحرين مهملين، هما: المستطيل، والممتد؛ دائرة المؤتلف أو الوافر، وتضمّ: الوافر، الكامل، وبحرًا مهملاً، هو: المتوفّر؛ دائرة المجتلب، وتضمّ: الهزج، الرجز، الرمل؛ دائرة المشتبه أو السريع، وتضمّ: السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتثّ، مع ثلاثة أبحر مهملة، هي: المتّئد، المنسرد، المطّرد؛ دائرة المتفق أو المتقارب، وتضمّ: المتقارب، المتدارك. (يُنظر: م.ن.، ٤٠- ٤٤؛ ابن عبد ربه، العِقْد الفريد، ٥: ٤٣٨- ٤٤٢).

أخرى للنَّظْم، عُرفت قبلَ عصره- ولم يُحِط بها عِلْماً- أو لَحِقَتْ في تجارب الأجيال التالية. بحيث استدلّ بالبنى الموسيقيّة للشِّعْر العربيّ على إمكانات مطلقةٍ لموسيقيّة أيّ شِعْرٍ يُنظم في اللغة العربيّة. **فالخليل** بذلك قد اختطّ منهجاً بنيويًّا، استقرائيًّا، استنباطيًّا، وذلك قبل أعلام البنيويّة، (**كنورثرب بروب**) أو غيره، ممّن كانت لهم في العصر الحديث إنجازاتهم المنهاجيّة المشهودة في استقراء الآداب والفنون.

ولقد ظهرتْ في العصر الحديث محاولاتٌ- من مستشرقين وعرب- تلتمس لعَروض الشِّعْر العربيّ نظامًا نبريًّا، يتجاوز نظامه الكمّي المعروف، غير أنها ما زالت تُراوح في طور المشاريع البحثيّة الاستكشافيّة.[١] على أن نظام النَّبْر في العربيّة يبدو، على كل حال، أقلّ ثباتًا، وأكثر التباسًا، من أن يشكّل نظامًا عَروضيًّا بديلاً. ومحاولة دمغ العَروض العربيّ بنظامٍ نَبْرِيّ، يحاكي نظام العَروض الإنجليزيّ أو الألمانيّ، تجاهلٌ للفوارق الجذريّة بين طبيعة العربيّة وهاتين اللغتين، يوشك أن يكون محضَ تقليدٍ أعمى. لأنه- على فرض وجود نظام النَّبْر في العربيّة نفسها- ما العمل في المؤثرات النَّبْرِيَّة للهجات العربيّة، إنْ قديمًا أو

---

[١] أبرز من بحثوا مسألة النبر اللغويّ والعروضيّ في العربية، مرتّبين تاريخيًّا:

- Guyard, Stanislas, (1877), Th'eorie Nouvelle de la Metrique Arabe,(Paris).
- أنيس، إبراهيم، (١٩٤٨)، موسيقى الشعر، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).
- أنيس، إبراهيم، (١٩٦١)، الأصوات اللغوية، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).
- النويهي، محمّد، (١٩٦٤)، قضية الشعر الجديد، (بيروت: مكتبة الخانجي- دار الفكر).
- عيّاد، شكري، (١٩٦٨)، موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية، (القاهرة: دار المعرفة).
- أبو ديب، كمال، (١٩٨٧)، في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي: نحو بديل جذريّ لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة).

حـديثًا؟ مـن ذا الـذي يـدرينا– علـى سـبيل المثـال– أنّ كانـت مـواطنُ النَّـبْر والارتكاز في أصوات اللغة لدى **امرئ القيس** أو **الأعشى**؟! إنها مسألةٌ غير مسـجّلة علـى مسـتوى اللغـة العربيّـة أصـلاً، فكيـف سـتُقاس في الشِّـعْر؟! والدارسـون يشـهدون أن النَّـبْر لـيس بخاصـيّة لغويّـة في العربيّـة، كمـا هـو في الإنجليزيّـة، وكـذلك لا يتوقّـف عليـه المعـنى، وإنمـا هـو إنْ وُجِـد حِلْيَـة إيقاعيّـة. فكيف يُقاس عَروضُ لغةٍ ليس النَّبْر بخاصيّة لغويّة فيها، ولا تنهض عليه دِلالةٌ لفظيّةٌ أو تركيبيّةٌ، على عَروض لغةٍ نَبْرِيَّة؛ النَّبْرُ يمثّل فيها خاصيّةً لغويّة دلاليّة أصيلة؟! إنما هو إذن سرابٌ بقِيْعَة، ولا ظمأ إليه بالعربيّة.

ومـع هـذا، فلـو قيـل– جَـدَلاً– بإمكانيـة الاستعاضـة عـن الموسـيقى الشعريّة العربيّة بنظام النَّبْر، أو بالموسيقى الدلاليّة الكامنة في اللغة، فإن ذلك يقتضي عِلْماً دقيقاً باللغة، وحسًّا عميقًا بظلال الإيحاءات، ومعرفةً تاريخيّة بتطوّر المعاني. ذلك أن قصيدة النثر– إن كان لها أن تكون– هي أصعب مخاطرةٍ يُقْدِم عليها كاتبها، ولا منجاةَ له في مهاويها إلاّ بعِلْمٍ غزيرٍ بأسرار اللغة، وحسٍّ لغويّ مرهف. وذلك ما لا يلوي على كثيرٍ منه كثيرٌ من الخائضين اليوم في قصيدة النثـر، استسـهالاً واستغفالا.[١] إلاّ أن مـن مفارقـات الثقافـة العربيّـة في العصـر الحـديث أن يُطيـل إنسـانٌ الجَـدَلَ حـول إيقـاع اللغـة الـداخليّ، قبـلَ أن يـتمكّن معرفيًّا مـن إيقاعهـا الخـارجيّ، وظواهرهـا العامّـة، أو ربمـا هَـرَبًا مـن شـروط تلـك المعرفة الأوّلية، المتعلّقة بطبيعة اللغة العربيّة، وتاريخها، وأساليبها.

---

[١] وهذا عين ما آل إليه الرأيُ لدى عرّاب قصيدة النثر **أدونيس**، (انظر: الأعمال الكاملة، ١: ٦).

إن قصيدة النثر بإمكانها أن تكون جنسًا أدبيًّا، قائمًا بذاته، له رصيده من الماضي ومغامرته المهمّة في الحاضر والمستقبل. ولو أنها استوتْ على سوقها، لصار من حقّها الوجود المختلف خارج دائرة الشِّعْر أصلاً. وعندئذٍ، فإن حاضنها الأَوْلَى بها والطبيعيّ لاستيعاب نوعها هو: النثر. فكما أن من التبسيط المخلّ- المتوارث والمتداول- حَصْرُ قضية الشِّعْر في الإيقاع، فإن من البدائيّة المعرفيّة إلصاق كل نصٍّ تخييليّ، خارقٍ لأعراف اللغة الاعتياديّة، بالشِّعْر. وكأن كل جميل لا يكون إلاّ شِعْرًا! وكأنّ في "انثروبولوجيّتنا" الذهنيّة والمعرفيّة أن النثرَ أبدًا أحقرُ شأنًا من أن يُنسب إليه نصٌّ فنّي كقصيدة النثر! مع أن النثر قد يكون- في حالاتٍ- أعظمَ من الشِّعْر! ولكن، لِمَ تقييد قصيدة النثر بالنثر، كذلك؟ ألا يمكن أن تُعَدَّ نصًّا عابرًا للشِّعْر والنثر معًا، نحو أفقٍ مشتركٍ بينهما، مختلفٍ عنهما، في آن؟ بلى! إن في ضيق الأفق هذا الذي تُؤخذ به قصيدة النثر- بين حَدَّي الشِّعْر والنثر- لجناية على قصيدة النثر نفسها، وتقييد لمشروعها عمّا يطمح إليه من انعتاقٍ وثورة!

* * *

على أساس هذا التقديم النظريّ، يمكن استقراء الأشكال الإيقاعيّة وإشكاليّاتها في القصيدة الحداثيّة.

- ٢ -

إن خروج كثير من الشعراء عن القصيدة الشَّطْريّة إلى القصيدة التفعيليّة يفتقر في بعض الحالات إلى إدراك أن لقصيدة التفعيلة طبيعة مائزة، كما أن للقصيدة الشَّطْريّة طبيعة مائزة، وإلا اقتصرتْ وظيفةُ القصيدة التفعيليّة على التحلّل من قالب الوزن والقافية، دون أن تمنح الشاعر طاقاتها الأخرى في مستوى الدلالة. وإذا كان من سلبيّات الوزن والقافية أن يستدرجا الشاعر – طَرَباً بهما – إلى الإطالة المسرفة والتكرار، فإن شعر التفعيلة قمينٌ بأن يفتح لمثل ذلك الشاعر الطروب بحراً لا ساحل له من السَّرْد المترهّل، الذي هو إلى لغة النثر أقرب منه إلى لغة الشِّعْر.[1]

ولذلك قد تبدو بعضُ القصائد من هذا الضَّرْب قصائدَ خليليّةً، صُيّرت قصائد تفعيليّة. من ذلك، على سبيل المثال، أن القارئ في قصيدة كقصيدة "بلاد" **لعلي الدميني**[2] قد يلحظ، لأول مقاربة، أن نظرية **نازك الملائكة**[3]، حول البحور الصافية والبحور الممزوجة، قد كُسرت. حيث تزعم **نازك** أن البحور الممزوجة التفعيلات، كالطويل والبسيط، لا تصلح لشِعْر التفعيلة على الإطلاق؛ لأنها ذات تفعيلات منوّعة لا تكرار فيها، وإنما يصحّ شِعْرُ التفعيلة في البحور التي كان التكرار قياسيًّا في تفعيلاتها كلها أو بعضها. ذلك أن **الدميني** في تلك القصيدة لم يَعْدُ النظم على البحر البسيط، في قالبه **الخليليّ**، وإن كان النصّ في مجمله قد كُتِبَ موزَّعًا – بَصَرِيًّا – بطريقةٍ تفعيليّة. وهو يصنع ذلك في انسيابيّة موسيقيّة بارعة، هكذا:

---

[1] يمكن أن يشار هنا إلى قصيدة "صُداع" لمحمّد حسن علوان، نموذجًا، وذلك في بعض مقاطعها.

[2] بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة، ٣٨-٤١.

[3] ٦٧-٠٠.

أصُبّ وجهَ البلادِ الصَّحْوِ فاتحةً
فيرقص الحجرُ الصافي يداً بيدِ
النار مائي
وهمّ الوصل مائدتي،
والأسودان ذراعاي التي خلعتْ
غصن الزمان على مشتاقة الجسدِ
شُبّهتُ في غَسَقِ الرُّؤيا بفاكهةٍ
شوكيّة اللون تفاحية الولدِ
لعبتُ بالطين، بيتي من رخام أبي
وخلوتي من تواشيح "بذي عنب"
عنقاء تقطفني من غيمة الزبدِ
ما كنتُ أعشق ضلع الليل حين سجَى
لكنه يوم غاب اشتقتُ للأرقِ
والريح رمح اشتهاءاتى وخاتمتي
والنهر مرثيتي العظمى
فيا عجبي
لساحلين يقودانِ إلى الغرقِ

* * *

فتّانة الجرح إنّا راحلان إلى
أعمارنا

وقميص الشمس ثوبُ غدي
فوضى الغمامة أجسادٌ وأنت بها
قوسٌ
يورّدني القاصي
ولم أَرِدِ
هات السحابة منديلاً نلمّ به
أيامنا وحنين الماء للبَرَدِ
والبحر أوّله ماءُ المجاز فمّا
وآخر الحزن في صحرائه،
وكمن
أخنى عليّ ولم أخنِ على لُبَدِ
هل هذه ساعةٌ
أم هذه بلدي
قلوصها فضّةٌ في راحتي،
وأنا
زُوّجتُ أنثى
فلم تعقرْ
ولم تَلِدِ.

فالقصيدة إذن، بإعادة ضَمِّ أوصالها الموزّعة، التي كانت تكوّن أشطُراً تامّة أو أبياتاً، تبدو قصيدة تناظريّة أصلاً، من البحر البسيط، بدليل انتظام القوافي في مواضعها الطبيعيّة، رغم إهمالها في بعض الأبيات، وتركها كأبيات مرسلة. في حين كان على الشاعر– لو شاء تحطيم القاعدة النازكيّة– أن يخرج على هذا القالب الرباعي. أمّا مجرد التوزيع الكتابي فلم يُغْنِ شيئاً في تغيير نمط البحر البسيط الذي ينتظم النصّ. ومع هذا، فلعل القيمة الإيقاعيّة المهمة في هذا النصّ تكمن في توزيع القوافي على النحو الذي وُزّعت به، حيث جاءت تشخّص، إيقاعيًّا، جوّ القصيدة، المتنازع بين الحنين الممضّ إلى الماضي، والتطلّع إلى الغد الآتي، دونما إتيان، وذلك كقافية الدال، أو القاف، التي يماطل إتيانها تارةً، أو تكسر التوقّعَ، تارة أخرى، بإتيانها في غير مكانها المنتظر، أو بغير شكلها السابق.

لكنّ هذه الظاهرة لا تقتصر على تفعيلات البحور "المزيجة"، بل تأتي كذلك في تفعيلات البحور "الصافية"، حسب مصطلحَي **نازك** المشار إليهما. ويمكن أن يُحال في هذا إلى قصيدة **محمّد جبر الحربي**، بعنوان "ستّ البنات"[١] مثلاً، التي توشك أن تكون قصيدة خليليّة، على البحر الكامل، لولا بعض الخروجات هنا وهناك:

لكِ أنتِ يا ستّ السنينِ

ودورة الزمن.. الأهلّةْ.

وقصيدة الماضي العظيمِ

---

[١] (١٤٢٣هـ، ذو الحجة، الخميس ٢٨)، (الملحق الثقافي بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2001Jaz/apr/12/cu2.htm). وفي النصّ المنشور في "الجزيرة" بعض اختلاف عمّا هنا، فجرى الاعتماد على نسخة حصل عليها الباحث من الشاعر.

ولانحناءِ الجوع نخلَةْ.

ما لي أَخُضُّ الصُّبْحَ في كفَّيَّ
تُورقُ ألفُ لَيْلَةْ.

وترِفُّ في الشرقِ العجيبِ
إذا يرقُّ القلبُ مُقْلَةْ.

يا نايَ بغدادَ الحزينَ
وعودَها
يا عِلْيَةَ الشرفِ المُطِلَّةْ.
(...)

وعلى هذا المنوال تمضي قصيدة **الحربي**، يراود فيها (مجزوءَ الكامل المرفّل: متفاعلن/ متفاعلن – متفاعلن/ متفاعلاتن)، مرّة، ومرّة أخرى يجمع أشطُراً (تامّة من الكامل) و(مجزوءة مرفّلة)، كما في آخر المثال أعلاه. مع انتظام النصّ كله بقافيةٍ واحدة.

- ٣ -

ومن الظواهر الموسيقيّة في القصيدة التفعيليّة تداخل التفعيلات، لا سيما بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن). وذلك كقول (**خديجة العَمْري**) من قصيدة "تعاليل"[١]:

بين غيّ المداد وسهو البلاد **(فاعلن)**
وما افترضَ الحزن أخطاءه في دمي
بين بابٍ وبابْ ...
[وبابٍ] يراودني عن فمي **(فعولن)**
أمرّن عافيتي مرةً بالغناء
وحيناً أبلّل بالصمت أعجازها الضامرة
...
[كيف لم] أكتف شرّ ما يَصِمُ الوُدَّ بالزُّهدِ **(فاعلن)**
كأن الذي بين روحي وهذي الوجوه **(فعولن)**
خيولاً تنام على مجدها
لتقتصّ من كبوة الآصرة
(...)

---

[١] ليس للشاعرة- فيما أعلم- مجموعة شعرية. وكان النص مأخوذًا عن: "شعر من الخليج"، كتاب في جريدة، ملحق خاصّ أصدرته بالتعاون مع اليونسكو جريدة "الرياض"، الأربعاء ٣ نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٩٩م= ٢٥ رجب ١٤٢٠هـ، ص١٣. ثم حصل الباحث على نصّ القصيدة المخطوط، فأعاد هنا ما كانت تدخّلتْ فيه يدُ الرقيب.

فتبدأ الشاعرةُ النصَّ على تفعيلة (فاعلن). ثم تنتقل من قولها "وبابٍ يراودني..." من تفعيلة (فاعلن) إلى تفعيلة (فعولن). ثم تعود مرة أخرى إلى (فاعلن)، في قولها: "كيف لم أكتف..."، لتعود مجدّداً إلى (فعولن) بقولها: "كأنّ الذي بين روحي". والتداخل بين تفعيلتي (فاعلن) و(فعولن) يحدث بسقوط صوتٍ متحرّك من بداية (السبب الخفيف) الذي لحقه زحاف (الخَبْن)، في المقطع الوارد على (فاعلن). ولإيضاح ذلك- لغير المتخصّص- فإنّ الشاعرة قد قالت، في الخروج الأول من (فاعلن) إلى (فعولن):

وبـــــابٍ/ يـــــراوِ/ دنـــي عنـ/ فـمـي

0-- /0-0-- / -0-- / 0-0--

فعـــولـــــن / فَـعُـوْلُ / فـعُـوْلـنُ/ فَـعُـوْ

أُمَـــرْ رِ / نُ عـافـــِـ / ـيَـتـي

0-- / -0-- /-0--

فَـعُـــوْلُ / فـعُــوْلُ / فَـعُوْ

ولو كانت قد قالت:

ثمّ بـــا/ بٍ يـــرا/ وِدنـــي/ عن فـمـي

0--0- / 0--- / 0--0- / 0--0-

فاعـــلـن/ فـاعـلـن / فَـعِلُـن/ فاعـلـن

(سـ)ـأُمَرْ/ رِنُ عــا / فِـيَــتـي
o--- / o--- / o ---
فَـعِـلُـنْ / فـَعـِلُـنْ/ فَـعـِلُنْ

لاتّسق لها النصُّ على تفعيلة (فاعلن)، كما بدأتْ. وكذلك لو فعلتْ مثل ذلك في الخروج الثاني، فقالت: "(و)كأنّ الذي بين روحي". ومن هنا فقد يُعلّل ما حدث بخطإٍ مطبعيّ. إلاّ أن استمرار النصّ على تفعيلة (فعولن)، بدءاً من قولها: "لتقتص..."، يُثبت أن ذلك التعليل غير وارد، وأن هناك تداخلاً إيقاعيًّا، هو إلى الخلط العروضيّ أقرب منه إلى التشكيل الإيقاعيّ المقصود. بدليل ما سيقع في النصّ بعد هذا من خللٍ، حينما تصل إلى قولها:

وإن حاولوكَ كما ظنّهمْ
فلا بأس يا أصدق الواقفين على همّهمْ
هم يرون اليقينَ نعيمًا بمقتبل اليأسِ
[لا بأس..
فداك..
فدًا.. عينك الصقر يا صاحبي
ألف رأسْ]
...
بياتًا أَتَوْا مضجعَ العَيْبِ

من مسلكِ الغَيْبِ
لم يجدوا غيرَ هذا التطرّف في البؤس!
...

حيث كانت قد استأنفتْ النظم على (فعولن)، لكن النصّ يتعثّر في الجزء المجعول بين قوسين. ثم ما يلبث في المقطع التالي أن يبدأ على تفعيلة (فعولن) "بياتاً أَتَوْا...".[١] وهكذا يتبدَّى أن محض الالتباس الإيقاعيّ هو الواقف وراء ما حدث من خلط، ذلك أن تفعيلتي المتقارب والمتدارك تدوران في فَلَكٍ واحد من دوائر العَروض العربيّ، وهو ما يسميه **الخليل**: (دائرة المتفق أو المتقارب). فتفعيلة (فعولن) تتكون من (وتد وسبب)، و(فاعلن) من (سبب ووتد)، ومن ثم فمعكوس إحداهما يساوي الأخرى. وإنْ كان هذا- على كل حال- لا يسوّغ الخلط بينهما، وفق المعايير العَروضيّة. ويُلحظ مثل هذا لدى الشاعرة أيضًا في قصيدتها الأخرى بعنوان "ريحانتان وضمّة شيح"[٢]، حيث تقول:

غناءٌ غناءٌ، وبعض البكاء **(فعولن)**
وبعض حديث به عبقٌ من طيوب

---

[١] والواقع أن النصّ المنشور في ("كتاب في جريدة"، جريدة "الرياض")- الذي كانت قد اعتمدتْ قراءةُ النصّ الأولى عليه، قبل الحصول على مخطوط القصيدة- اتضح أن يد الرقيب قد مسّته مسًّا جريئًا، حذفًا وتغييرًا، وكأن لا فرق هنالك بين شعرٍ ونثر، ولا بأس بعدئذٍ أن يُنشر النصّ الشعريّ ولو مشوّهًا، مع أن الأَولى، والحالة هذه، أن لا يُنشر! وبالرغم من هذا، فبالمقارنة بين الأصل والمنشور لم ينج النصُّ من الملحوظات الإيقاعيّة عليه، إلاّ في حالةٍ واحدة، وتبقّت الملحوظات المذكورة قائمة.

[٢] المعيقل، ٢: ٣٩٧-٣٩٨.

حين حدثني: كان قلبي يهدهد (فاعلن)
نبض الشمال ويهوي به للجنوب
ولمّا استويت على صوته
صار وقتي غياباً عن الوقت
بعدًا يذوب
أبحَرَتْ في دمي صورة للجبالِ
وزيتونة أغفلَتْها الحضارةُ
حين استطالت شموخًا
[ضمّت أمومتها أملاً قد يجيء
ونامت على جمر في الجنوب]
حين حدّثْتهُ أزهرتْ
على ملتقى القلب ريحانتان، وضمّة شِيْح (فعولن)
عبرتُ على جسد الليل
لا خيل
في الليل أكسر كل المسافات
"إمّا تكونين أو لا أكون"
...

فقد بدأت الشاعرةُ بتفعيلة (فعولن)، ثم انتقلتْ من قولها: "حين حدّثني..." إلى تفعيلة (فاعلن)، واستمرّتْ على هذه الوتيرة، رغم بعض الاختلال؛ إذْ إنّ السطرين التاليين كان يجب أن يكونا:

[و] ضمّت أمومتها أملاً قد يجيء
ونامت على جمر[ها] في الجنوب

وإنْ صحّ افتراض أن هذا النصّ المنشور في "موسوعة الأدب العربيّ السعوديّ الحديث"[١] قد جَنَتْ عليه بعض الأخطاء المطبعية، فإن تكرار ذلك في هذا الجزء من القصيدة كما في سائرها يقلّل من احتماليّة الخطأ المطبعيّ في الموسوعة، ولا سيما أن بعض المقاطع لا تحتمل هذا التعليل أصلاً، كالمقطع الأخير، حيث تعود الشاعرة إلى (فعولن) مرة أخرى منذ قولها: "على ملتقى القلب ريحانتان . . .". هذا إضافة إلى ما سبق من وجود هذه الظاهرة في قصيدتها "تعاليل". أ هو إذن الاضطراب بين وزنَيِ المتقارب والمتدارك– (حمارَي الشعراء في الشعر الحديث)؟[٢] أم يمكن التماس تعليل فنيّ آخر، بعيدًا عن التخطئة

---

[١] يُنظر: م.ن.، ٢: ٣٩٦، حيث تحيل الموسوعة على النص منشوراً في (مجلة "اليمامة").

[٢] كان القدماء يصفون وزن (الرجز) بأنه "حمار الشعراء"؛ لسهولة النظم عليه، بل اتفاق أن يأتي الكلام منظومًا عليه، دون قصد أحياناً؛ ولذلك ميّزوا الرجز عن الشعر، وقالوا إن كل شاعر راجز بالضرورة، وليس كل راجز شاعرًا. وفي الشعر الحديث انصرف كثير من شعراء التفعيلة إلى تفعيلتي (فعولن) و(فاعلن)، دون غيرهما من الوحدات العروضيّة الغنيّة بتنوّعها الإيقاعيّ، حتى جاءت دواوين بأكملها أحياناً على هاتين التفعيلتين، أو على إحداهما. وكأنهم بذلك يمسكون بعلاقة وسطَى بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، لاسيما في تفعيلة المتدارك المتعدّدة الأنماط (فاعلن، فَعِلن، فَعْلن)، كما هي الحال في تجربة محمود درويش. ومع أن الشعراء المحدثين قد ضيّقوا على أنفسهم واسعاً بتعويلهم على ركوب تفعيلتين فقط من العروض العربيّ، فإن بعضهم لم يَسْلَم من (المزج) أو التعثّر بينهما!

تبعًا للمعيار العروضي؟ لقد مرَّ أن هناك نمطًا من الشعر الحديث هو ما يمكن أن يتخذ مصطلح (الشعر الحُرّ)، بحقّ، أو (شعر التفعيلات)؛ وذلك حيث لا يتقيّد الإيقاع بتفعيلةٍ واحدة، لكنه ينداح في موسيقى الشِّعْر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربة. وقد بدا أن **محمود درويش** كان يفعل ذلك، فيمزج نظامًا تفعيليّاً بآخر، كما في قصيدته الشهيرة "بطاقة هوية". فكيف إذا كانت هناك علاقةٌ أصلاً بين وحدتي الإيقاع في النص، (فاعلن) و(فعولن)؛ لأنهما من دائرة عروضيّة واحدة، (دائرة المتفق أو المتقارب)؟ فلعل هذا هو ما يسهّل إزاحة البرزخ بين هذين البحرين، ليمتزجا في نصٍّ واحد. على أنه من التمحّل ربط النقلات من إيقاع إلى آخر هنا بنقلات النصّ الدلاليّة، سيما لتشابه الإيقاعين.

وهذه الظاهرة فاشيةٌ في القصيدة الحديثة. فالقارئ يلحظها مثلاً لدى **محمّد الثبيتي**، حيث يلْتَكُّ عليه الإيقاعُ في قصيدته "سألقاك يوماً"[1]، حينما يقول:

سألقاكِ..	**(فعولن)**
أعرف أن الطريق إليكِ	
مرافئ للحزن	
[و]أرصفة للسراب	**(فاعلن)**
وأن مسافاتكِ الدائرية	
تتعب فيها جياد السفرْ	
وأعلم أنك هاجرت في [ذاكرة]	**(فعولن)**
الرمل	**(فاعلن)**

---

[1] تهجيتُ حُلماً.. تهجيتُ وهماً، ١١- ١٣.

أزمنة وعصورًا

تَعُبّ لهاث الهجير

[ولم تتعوّد شُرْبَ الهزيمة]

[أعلم أنكِ]،

شببتِ عن الطوق..

غامرتِ في حلبات التحدي.

[؟] صرتِ وعوداً تثير الغضبْ

وصرتِ وجوداً يحرّك في الليل **(فعولن)**

أفقًا جديدًا

ويخفق أجنحةً من لهبْ

فيتراكب على الشاعر نظاما (فعولن) و(فاعلن)، وذلك للأسباب التالية:

١) إنْ أخَذَ الشاعرُ بتدوير السطر الثالث مع الرابع- رغم أن ليس هناك ما يدلّ على ذلك من ضبط نهاية السطر بالشكل- فقد انتقل بذلك فجأةً من (فعولن) إلى (فاعلن)، إلاّ إنْ حُذفت الواو، قبل كلمة "أرصفة".

٢) يظهر الاشتباك بين الإيقاعين كذلك من قوله: "وأعلم أنك هاجرت في [ذاكرة] الرمل"؛ حيث ينتقل بشكل صريح إلى تفعيلة (فاعلن).

٣) أمّا في قوله "ولم تتعوّد شُرْبَ الهزيمة"، فقد وقع بين أمرين- أحلاهما مرّ- ارتكاب خطأ نحويّ، بعدم جزم الفعل "تتعود"، وكَسْر التفعيلة.

٤) لا يستقيم السطر الذي بعده: "أعلم أنكِ" إلا بتسكين نون "أنكِ".

٥) لا يستقيم السطر: "صرتِ وعوداً تثير الغضبْ" إلا بأمرين: تدويره مع السطر السابق عليه، وربما إضافة حرف (واو) في أوّله، إذا أريد للتفعيلة أن تكون (فاعلن)، لا (فَعْلن). وإلاّ جرى البيت على (فَعْلن/ فعولن/ فعولن).

٦) لكن حتى لو أُخِذَ بالتعديل المذكور في (٥)، فإن الشاعر سيؤكّد تراجعه من تفعيلة (فاعلن) إلى تفعيلة (فعولن) في السطر التالي: "وصرتِ وجوداً...".

ويفعل **الثبيتي** ذلك أيضًا في قصيدته الأخرى "مساءٌ وعشقٌ وقناديل"[١]، إذ يقول:

في انتظار المساء الخرافي **(فاعلن)**
ترسو مراكبنا البابليّة
خفّاقة الأشرعةْ
وريح محمّلة بالضجيج **(فعولن)**
تدير نجوم المجرّة حول ضفاف الخليج
وتعبث بالصوت والماء والأمتعةْ

فالمقطع الأول– إلى قافية "الأشرعة"– على (فاعلن)، بينما المقطع بعده على (فعولن).

[١] م.ن.، ٥٣– ٥٨.

- ٤ -

لكن التداخل قد ينتهي إلى مظاهر أقرب إلى الخروج الصريح والخلط في الإيقاع. يظهر ذلك مثلاً في قصيدة "فضة تتعلم الرسم" **للصيخان**:

- الشهودْ.. الشهودْ

[ندّت] عن صبي يبيع الأحاديث والصحف العربية إيماءة للحضور وجلجل في آخر الصفّ صوت نساء [ولغط]، وكرّت بإحدى الصفوف حبيبات مسبحةٍ..

[تنحنح شيخٌ، توضّأ]

- هنا محكمة!

رفعت جلسة اليوم

فاخلعوا الأرديةْ

- أتراني؟

- أجل

أو أرى نكهة في السريرْ

والفضاء صغيرٌ.. صغيرْ

لا يتّسعْ

...

فالنصّ على (فاعلن)، لكنه ينِدّ عن ذلك، منذ كلمة "ندّت"، إلى "فَعْلُن"، أو "فالن"، وهو كثير جائز في المتدارك، عل كل حال. ومع الحاجة إلى تسكين غين "الغط"، فإن الإيقاع يتّسق على المتدارك إلى قوله: "تنحنح شيخٌ توظّأ"، حيث يخرج إلى (فعولن)، ليستأنف الإيقاع على (فاعلن) بعد هذه العبارة.

فهل تصنّف هذه الظواهر في أخطاء الشعراء، وكفى؟

لقد أشار **أبو ديب**[١] إلى هذه الظاهرة، التي يسمّيها: "قانون الازدواج"، مُنَبِّهًا إلى وجودها في شعر **أدونيس** وغيره، وأنها ظاهرة "أصبحت طاغية إلى درجةٍ مدهشةٍ في الشعر الحديث". إلاّ أنه قد حصر الظاهرة بين وحدتَي المتدارك والمتقارب، (فاعلن) و(فعولن)، قائلاً إن الازدواج "يكاد يقتصر على التحرّك من (فاعلن) إلى (فعولن)، ولا أعرف أمثلةً للتحرّك من (فعولن) إلى (فاعلن)." كما أشار استقراؤه إلى أن (فعولن) لا ترد إلا بعد (فاعلن)، لا بعد (فَعِلُن) ولا (فاعلْ).[٢] وهذا حصرٌ غير دقيق، واستقراءٌ غير حصيف، لظاهرة تبدو أكثر اندياحًا، فقد مرّت أمثلةٌ لتحرّك بعض الشعراء من (فعولن) إلى (فاعلن)، كما تقدّم تنقّل **درويش** بين (مستفعلن، وفاعلن، ومفاعلتن). وهنا نصّ **الثبيتي** الأخير، "موقف الرمال موقف التجنيس"[٣]، ينتقل فيه الشاعر من (فاعلن) إلى (فعولن) فـ(متفاعلن)، حينما يقول:

قال: **(فاعلن)**

---

[١] يُنظر: أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلّي، ٩٤- ٩٥.

[٢] يُنظر: م.ن.، ٩٩- ١٠٠.

[٣] (١٤٢١هـ، ربيع الأول، الأربعاء ٥)، (جريدة "الجزيرة"، الصفحة الثقافية. على شبكة "الإنترنت": http://www.suhuf.net.sa/2000jaz/jun/7/cu3.htm).

يا أيها النخل

يغتابك الشجر [الهزيلْ] **(فعولن)**

[ويذمّك الوتدُ الذليلْ **(متفاعلن)**

وتظلّ تسمو في فضاء الله

ذا ثمر خرافيّ

وذا صبرٍ جميلْ]

قال: **(فاعلن)**

يا أيها النخل

هل [ترثي زمانك **(متفاعلن)**

أم مكانك]

...

وصحيح ما ذكره **أبو ديب** من أن أغلب ورود (فعولن) بعد (فاعلن)، إلا أن (فعولن) قد وردتْ أحيانًا بعد (فاعلْ)، كما في قول **خديجة العَمْري**، السابق:

يَصِمُ الوُدَّ بالزُّهدِ كأنّ الذي بين روحي

فَعِلُن/ فاعلن/ فاعلْ/ فعولن/ فعولن/ فعولن

ووردت بعد (فَعِلُن)، كما عند **الثبيتي**، آنفًا:

قال: يا أيها النخل يغتابك الشجر الهزيلْ

فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فَعِلُنْ/ فعولْ

وإذا كان في الإمكان أن يقع الانزلاق بين فاعلن وفعولن لكونهما من دائرة نغميّة واحدة، بل يمكن أن يقع ذلك أيضًا في القراءة نتيجة خطأٍ مطبعيّ، أو نتيجة ما يحدث كثيرًا من ضروراتٍ– وإنْ لم تكن مستساغة[1]– فإن تعدّد الصوّر من هذه التداخلات يؤكّد– دونما تسويغٍ لمنزلقات إيقاعيّة تقع عن محض الخلط والخطأ– ما سبق تصنيفه من التشكيلات الإيقاعية فيما هو حريّ باتخاذ مصطلح "شِعْر التفعيلات". وبذا يكون هناك: "شِعْر تفعيلة"، و"شِعْر تفعيلات"، يلتزم الأول بالتفعيلة الواحدة، بينما يمزج الثاني بين أكثر من تفعيلة في نسقٍ واحد. ولا تبدو لهذا من وظيفةٍ دلاليّة، إلاّ أن تكون له– كما يصف **أبو ديب**[2]– وظيفة كسر الرتابة، وخلق تنويعٍ إيقاعيٍّ غنيّ.

---

[1] وهذا ما حدث من (أبي ديب، جدلية الخفاء والتجلّي، ٩٦– ٩٧) في حالتين: الأولى، نتيجة خلطه بين حالة التدوير في قوافي قصيدةٍ لممدوح عدوان، على الرغم من أنه قد أشار إلى أن الشاعر قد صحّح النسخة المهداة إليه في أحد المواضع. والخطأ المطبعيّ، ثم سهو الشاعر عن تتبعه، لا يسوّغان للناقد بناء استنتاجات فنّيّة عليهما؛ لا سيما أن تصحيح الشاعر إحدى قوافيه دليلٌ على أنه أراد أن تكون بقية القوافي على نسقها. والحالة الأخرى، عند قول الشاعر: "قلتُ أمضي فلم أقوَ حتى على **الوقوف**"؛ إذ لعلّ الشاعر قد جعل– بنوع من الضرورة– همزة الوصل في "الوقوف" همزة قطع، وعندئذ لا يكون قد خرج على تفعيلة (فاعلن)، التي نظم عليها، وإنْ كان قد ارتكب ضرورةً قبيحة، حسب عُرف القدماء.

[2] يُنظر: م.ن.، ٩٤.

ويبدو إذن أن (شعر التفعيلات) كان خطوة مرهصة إلى (قصيدة النثر). بدليل أن قصائد النثر ما تزال تتشبث بالتفعيلات، ولكن في إيقاع غير منضبط- وقد كان من مصطلحات قصيدة النثر: "القصيدة الحُرَّة"[١]- كأنْ يقول **محمّد الدميني**[٢] مثلاً:

الدافئ ذو القامة الصامتةْ

فَعْلُنْ/ فَعِلُنْ/ فاعلن/ فاعلن

يقذف القاعة بمزاجه الحامضْ

فاعلن/ فاعِلُ/ فَعِلُنْ/ مفاعيلن

يشكو البحر للبحّارِ

فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ/ فَعْلُنْ

ويركضُ في ندى الماءِ

مفاعلَتن/ مفاعلْتن

نحوها،

فاعلن

تلك التي تنقّبُ في القلبِ.. على مَهْلٍ

فَعْلُنْ/ مُتَفْعِلُن/ فَعِلُنْ/ مستفعلن/ فَعْلُنْ

أي ريح أنت يا

فاعلاتن/ فاعلن

---

[١] يُنظر: المناصرة، ٦.

[٢] سنابل في منحدر، ٤٩- ٥٠.

طليقة كغضب؟

متفعلن/ فَعِلُنْ

...

وهكـذا فالإيقـاع هنـا مـزيج مـن مجـزوءات بعـض البحـور، كمجـزوء البسـيط: (مستفعلن/ فاعلن)، ومجزوء المديد: (فاعلاتن/ فاعلن)، وتفعيلات أخرى، لُحمتها وسداها تفعيلة المتدارك: (فاعلن).

على أن ظاهرة "شعر التفعيلات"- من جهة أخرى- تكشف عن تنازع الشاعر الحديث بين المحافظة على: المعنى، واللغة، والإيقاع. وهي المعضلة التي تُبرزها تجربة بعض الشعراء، حينما يقتحمون قالب الإيقاع القديم، وذلك ما تجلّى لدى **الصيخان** في قصيدته "هواجس في طقس الوطن"[١]، وهو ينظم مقطوعةً جميلة على البحر البسيط، فاستهلها قائلاً:

قد جئتُ معتذراً ما في فمي خبرُ رجلايَ أتعبها الترحالُ والسفرُ

فجاءت "موسوعة الأدب العربي السعوديّ الحديث- (الشعر)" لتورد الشطر الثاني هكذا:

رجلايَ (أتعبهما) الترحالُ والسفرُ[٢]

---

[١] ٦٠.

[٢] المعيقل، ٢: ٤٤٥.

لأن الوزن إذا استقام انكسرتْ اللغة، (على الأقل في صورتها المثاليّة)، وإذا استقامت اللغةُ انكسر الوزن! ومع أن لتركيبة الشاعر تلك نظائر عربيّة- لا تجعل منها ذلك الخطأ النابي، لو لم ترد في أول بيت- فقد كان له عنها منأى، لو قال مثلاً: "رجلاي ملّهما"، أو نحو ذلك. ولكن، مرة أخرى، ستنكسر على الشاعر الدلالةُ التي يعوّل عليها في كلمة: "أتعبها".

وهذا يعيد المساءلة حول العلاقة بين شاعريّة الموهبة وشاعريّة التمكّن في الأدوات اللغويّة والفنيّة. فبما أن إحدى هاتين الملكتين لا تستغني عن الأخرى لدى شاعر كبير، فإن هذه الظواهر من الوهن في الأخيرة، في النصّ الشعريّ الحديث، لتفرض السؤال: أ ذاك مؤشر على أن بعض الفرار من الأوزان والقوافي ليس- دائمًا- بدافع التجديد، بمقدار ما هو فرارٌ من مضايق المعضلة الثلاثية: (المعنى، اللغة، الإيقاع)، صوب الأسهل والأنجى؟! ليس من الحيف الاعتراف بهذا. وقد تجسّدت الصعوبة تلك لدى القدماء أنفسهم، تحت ما أسموه بالضرورات الشعريّة، غير أنهم قد فرّقوا فيها بين ضروراتٍ جائزة وأخرى قبيحة.

وقد كان هذا التصادم بين متطلبات اللغة والوزن تظهر أيضًا عند شاعر ذي تجربة مهمّة في القصيدة الموزونة المقفاة، هو **محمّد الثبيتي**، حتى وإن جاء ذاك أحياناً على سبيل ما يُشْبه الضرورة الشعريّة، المخلّة بالقاعدة النحويّة، كقوله في مطلع "صفحة من أوراق بدويّ"[١]:

ماذا تريدين..؟ لن أُهديْكِ راياتي   ولن أمدَّ على كفّيكِ واحاتي

[١] تهجيتُ حُلماً.. تهجيتُ وهماً، ١٠١.

فالصواب نحويًّا: "لن أُهْدِيَكِ"؛ لأن الفعل منصوب بـ"لن"، إلاّ أن صواب النحو هنا يكسر صواب الوزن. أو حتى قوله في "المغنّي"، وهي قصيدة تفعيليّة مخطوطة بيده[١]:

قال المغنّي:
لصوتي رائحة الجوعِ
قلتُ:
لوجهك لونُ البراريَ
للجرح وجهان:
...

فوضع فتحة فوق ياء "البراري"؛ كي يدوّر الكلمة مع كلمة "للجرح"، فيستقيم له وزن (فاعلن)، لكنه قد وقع بهذا في خطأ نصب "البراري"، مع أن محلّها الإعرابيّ مجرور بالإضافة، وعلامة الجرّ كسرةٌ مقدّرة، منع من ظهورها الثقل. ولعل الشاعر هنا قد اختلط عليه الأمر بجواز نصب الياء حين تكون ضميراً للمتكلّم المفرد، نحو قوله تعالى: ﴿**إني عبد الله أتانِيَ الكتاب**﴾ (مريم، ٣٠)، ومنه قوله تعالى: ﴿**هاؤم اقرءوا كتابيَه، إني ظننتُ أنّي ملاقٍ حسابيَه**﴾ (الحاقّة، ١٩-٢٠). وكان للشاعر إلى استقامة الوزن والنحو معاً سبيلٌ سهلٌ، بإضافة "واو" قبل كلمة "للجرح".

---

[١] التضاريس، ١٦- ١٧.

- ٥ -

وإذا صحّ أن بعض تلك الإشكاليّات (الإيقاعيّة- الدلاليّة- اللغويّة) قد دفعت بعض التجارب دفعاً إلى قصيدة النثر، للتخلّص نهائيًّا من عبئها وتبعاتها، فإنه من المؤكّد أنها قد ألهمتْ بعض الشعراء إمكانية استثمارها، دون التخلّص منها، بحيث يفيد الشاعر من خروجه عن ضائقة الخضوع لنسق موسيقيّ واحد في كامل نصّه ليشكّل نصّه إيقاعيًّا، بما يتساوق والموقف الشعوريّ الذي يعبّر عنه. وتبرز في نماذج هذا تجارب مختلفة، منها قصيدة **الثبيتي** "الأوقات"[١]، حيث ينتقل من تفعيلة الكامل (متفاعلن) إلى أغنية منظومة على البحر المتقارب:

- ماذا سمعت اليوم؟

- أغنية تقول:

(ولي نجمةٌ حينما لا تغيبْ

تكلّل صدرَ الفضاء الرحيبْ

فحينًا أراها تطوفُ الشَّمال

وحينًا تشقُّ صباحَ الجنوبْ)

...

---

[١] موقع مجلة "نزوى" على "الإنترنت"، العدد الأول:http://www.nizwa.com/volume1/p93_95.html

وهكذا تمضي الأغنية، ليعود بعدها الشاعرُ إلى تفعيلة الكامل. وكأنما– وهو يعبّر بهذه المقطوعة عن إيقاع الحياة في نبضها الحديث، إزاء رتابة الحياة التقليديّة– قد أراد، وإنْ لا شعوريًّا، إثارة هذه المفارقة بين رشاقة الوزن المتقارب وحركته الحثيثة، مع انتماء هذا الوزن التناظريّ إلى الماضي، والغناء الآخر المقابل الذي يسوقه في آخر النصّ، وهو تفعيليّ على تفعيلة الكامل، الأثقل بين تفعيلات العَروض العربيّ. وبهذا فإن هذا التشكيل الإيقاعيّ يوحي بأن الماضي قد يكون أكثر حداثةً من حاضرٍ، ظاهره حديث ووقعه عتيق، ومن ثمّ فإن الشكل في ذاته ليس بجوهر الحداثة، ولا العتاقة.

وهنالك **لسعد الحميدين** تجربةٌ أقدم في "رسوم على الحائط"[١]، يجاور فيها بين تفعيلتي البحر الطويل (فعولن) و(مفاعيلن)، ولكن بأن يُفرد كل تفعيلة بمقطع من القصيدة:

وأيّوب.. كان الكتاب.. الجريدة، ترحّل
قرب الصباح بوادر حلم اللقاء البعيد.. وتنسج ثوبًا
...
ويا باكورة الأحلام
إن جاءتكِ آهاتي
تسيل على دروب التيه رنّانه.

---

[١] رسوم على الحائط، ٩٩– ١٠٠.

فالمقطع الأول على (فعولن) والثاني على (مفاعيلن). وهكذا في تنويع على البحر الطويل، ولكن بحيث يستغرق التفعيلة الواحدة من الطويل مقطعٌ كاملٌ من القصيدة. وقد جاء توزيع التفعيلات على النصّ بالنسق التالي: (فعولن- فعولن- فعولن- مفاعيلن- فعولن- فعولن- فعولن- مفاعيلن). في انتظام يعكس وعي الشاعر بهذا التشكيل الإيقاعيّ. وسبب هذا التشكيل يتبدّى من تداخل إيقاع **الحميدين** النفسيّ بإيقاع **امرئ القيس**، في معلقته على البحر الطويل، والمشار إليها في قوله:

يجيء غناء الأحبّة قبلاً- قفا نبك- أو يا فؤاديَ
رفقاً- علامات حبّ يلقّنها الوجدُ للصبّ وقت الرجوع

وقد تقدّمتْ الإشارة إلى صنيع **الحميدين** في نصه الطويل بعنوان: "وتنتحر النقوش.. أحيانا"، حيث ناظر بين نصَّين، فصيح وآخر عامّي، فجعل لكل مقطعٍ منهما صفحة مستقلّة، وبسماكة خطٍّ مختلفة، مع تجاوب النَّصين في نسقٍ إيقاعيّ، يقوم في الأول على تفعيلة الكامل (متفاعلن)، وفي الثاني على تفعيلة الرجز (مستفعلن). وهو ما جاء يتناسب مع المستوى اللغويّ لكلّ مقطع؛ لأن إيقاع الكامل متّصفٌ بالفخامة، في مقابل سهولة الرجز وطابع إيقاعه الشعبيّ، منذ نَظَمَ عليه العرب. ومع أن هذين الوزنين- حسب دوائر الخليل العروضيّة- ينتميان إلى دائرتين عروضيّتين، لا واحدة- هما "دائرة المؤتلف أو الوافر"، و"دائرة المجتلب"- فإنهما قد يتداخلان بحدوث (الإضمار) في تفعيلة الكامل"متفاعلن"، وهو تسكين ثانيها المتحرّك، فتتحوّل إلى: "متْفاعلن/ مستفعلن". يضاف إلى هذا أن النصّ الفصيح المنظوم على (متفاعلن) جاء نصًّا تفعيليًّا، بينما جاء النصّ الشعبيّ على (مستفعلن) منظومًا في أشطر متساوية، وهو ما زاد ثقل الأول قياساً إلى

الثاني. كما يلحظ إلى جانب هذا حرص الشاعر على استغلال القافية إلى جوار الوزن للتعبير عن جوّ كلٍّ من النصّين. فالنصّ الفصيح ليست له إلا قافية واحدة نونيّة مطّردة فيه كلّه، ولا تَرِدُ إلا بعد بضعة أسطر. بينما تتردّد قوافٍ مكثّفة منوّعة في النصّ الشعبيّ، في ثلاث قوافٍ لكل مقطع، مع قافيةٍ ختامية، وكأن تلك المقاطع أدوار من موشح[١]:

العينُ ترخي هدبها خجلاً، وينفرج الفم المُحْمَرُّ
عن لفظٍ تَمَتَّكَ.. باحثاً عن مِقْوَدٍ..، أو ساعدٍ
يقوَى على إمساكه كي يُطْلِق الكلمات،
والكلمات
تمنع بعضها من أن يجاهر أو يبين.

/ تتْلفّت الأنظارْ
بحثاً عن الأقطارْ
والراعي والبحّارْ
كل يرى القطعانْ /

ويبرز هنا التناظر الإيقاعيّ بين الإيقاع الصوتيّ والإيقاع البصريّ، بتوزيع النصَّين الشعبيّ والفصيح على صفحتين متقابلتين، مع تمييز النصّ الشعبيّ بحبرٍ غامق. وهي ذات التقنية التي تقدّم الحديث عنها في بعدها التصويريّ، حيث تجلّت محاولات **عليّ الدميني،**

---

[١] الدَّوْر في الموشح: مجموعة أشطر تتخلّل قُفلين، وتتردّد في كل دَور قافيةٌ واحدة، إلا أنها تتنوع من دَور إلى آخر.

في مجموعته الشعريّة الأولى "رياح المواقع"، لاستغلال التشكيل الكتابيّ، والرسم، والفراغات، في نقل الدلالة والإيحاء. ويمكن أن يرى القارئ الصورة الإيقاعيّة في طريقة توزيع **الدميني** نصّه على الورقة، في مثل المقطعين التاليين من قصيدة "البروج"، من مجموعته الثانية "بياض الأزمنة"؛ إذ يشخّص مشهداً راقصًا، لكنه لا يكتفي بنقله عبر إيقاع (الرَّمَل) الراقص، وإنما يصوّره أيضًا من خلال صفّ الأسطر في حركة متماوجة، ذات اليمين وذات الشمال، وكأنها حركة الراقصين في الرقصة الأولى والرقصة التالية، هكذا:

رقصة أولى:

يا وريد المدنِ

أنت قد قايضتني

بالرغيف المعدني

وحليب الوسنِ

فاشربِ الآن دمًا

يا هنيّا لكْ (هَنِي)

(. . .)

رقصة تالية:

يا سهيل

اليمني

أنت قد علّلتني

بارتشاف السوسنِ

والرغيف الممكنِ

فانهل الآن فمًا

ناضجًا من وطني

يا هنيّا لكْ (هني)

يا هنيّا لك (هني)

وفي إطار هذا الميل لدى **علي الدميني** إلى التشكيل في البنيةِ الإيقاعيّة، يبرز ميله إلى الأداة النَّظْميّة. وتلك من الخصائص اللافتة في تجربته، حتى إن القارئ ليقف على الخاصيّة الإيقاعيّة في نثره كذلك، كأن يقول مثلاً، في "الغيمة الرصاصية": "أيقنتْ جَدَّتي أنها حضرت متأخّرة إلى ساحة الأجساد الحبلى بالموت." أو قوله: "قلت باستغراب: لم أورد ذلك في نصّ عَزّة". أو يقول: "وكشفتُ سرًّا عن الناس كان مخفيًّا." ونحو هذا، من أساليب التقديم والتأخير، وتنغيم العبارة المتأثر بأجواء الشعر الإيقاعيّة. وهو يستثمرها في نصوصه الشعريّة أوسع استثمار، سواء بمعناها التناظريّ، من قصيد وتوشيح، أو بمعناها التفعيلي. وقد كان في أبرز العلامات الفنيّة منذ مجموعته الأولى- "رياح المواقع" (١٩٨٧)- السعيُ إلى المؤالفة بين أشكال إيقاعيّة مختلفة. ويبدو أن هذا التجريب كان هاجس المرحلة، في الثمانينيات من حياتنا الشعريّة. حيث تتوالى في القصيدة الواحدة الأبيات التناظرية، ذات البحر والتقفية، إلى جانب الشكل التفعيليّ، كما في "الخبت"، و"إيقاع الزجاج"، و"وقت لعبد الله بن الياس"، وسواها. على أن ذلك قد استمر لدى **الدميني** في قصائده التالية- وإن على نحو متناقص- حتى إنه في قصيدته "ركائب اللثغة

الأولى"، من "بياض الأزمنة" (١٩٩٥)[١]، قد جمع في نصّ واحد بين الأبيات الموزونة المقفّاة، والشكل التفعيليّ، وشعر النثر. بيد أنها تجربة لم تُرْض الشاعر، فيما يبدو، بدليل أنه في طبعته الجديدة لمجموعته تلك، (١٩٩٩)، قد حذف تلك القصيدة التي حملتْ ذلك التداخل الحادّ بين الأشكال الإيقاعيّة.[٢]

أمّا في مجموعة **الدميني** الأخيرة، "بأجنحتها تدق أجراس النافذة" (١٩٩٩)، فإنه يحتفي في نصٍّ كـ"فوضى الكلام"، بالتناظر بين دلالة هذين الوصفين للشعريّ: "فوضى الكلام" و"نظم الكلام"، في الصوت الشعريّ كما في الدلالة الشعريّة، ومنذ أن يصوغ عنونة قصيدته، المعبّرة عن: (استشراف الوطن/ الحبيب/ الحُلم المقْبِل من أحشاء الماضي وبشارات المستقبل معًا). استشرافاً يستهلّه، استئنافاً، بعطفٍ على مضمرٍ من القول: "... (و)ليكن.."، وتهميشًا، على صمت الكتابة، بكلامٍ له رَقَّة الريش، وحُلم الخصب والأنوثة، وحرارة القُبلة والصلاة، ممّا سبق تحليل جوانب منه في الحديث عن: (البنية اللغويّة). وفي ذلك النصّ يُلحظ انحياز **الدميني** المعهود إلى الأداة النَّظْميّة، حيث تراه منشغلاً بدوزنة تفعيلة (البحر المتدارك): "فاعلن"، التي تنتظم النصّ كلّه، كما هو منشغل باتّساق القوافي. يدلّ على ذلك استقراءٌ في البنية التكوينيّة للنصّ، حسبما يمكن أن تجلّيه مقارنةٌ بين نسخته المنشورة (١٩٩٧)[٣]، ونسخته المنشورة في مجموعة الشاعر الأخيرة، (١٩٩٩)، حيث يجد القارئ في النسخة الأولى، على سبيل المثال:

---

[١] ٤٠- ٤٧.

[٢] وكان كاتب هذه الدراسة قد عبّر عن عدم استساغة ما اعتور مقاطعَ من تشكيل تلك القصيدة من خللٍ إيقاعيّ أو ثِقَل، وذلك في كتابةٍ عنها في جريدة "الجزيرة"، قبل صدور طبعة "بياض الأزمنة" الجديدة، ١٩٩٩. ولربما كان إذن يتحمّل الإثم في حذف القصيدة من الطبعة الجديدة!

[٣] (١٩٩٧، رجب، الخميس، ٦)، (جريدة "الرياض", السعوديّة، ص ٣٣).

يا حبيبي الذي كان لي
قدحاً يصطلي
قرب ناري الصغيرةِ
هل كنت لكْ
أم أتاك الزمان الخلي؟

بينما في نسخة المجموعة:

يا حبيبي الذي كان لي
قدحاً يصطلي
قرب ناري الصغيرةِ
هل كنت لكْ
أم تراك الخلي؟

وكأنّ الشاعر قد رأى تأخّر قافية اللام في النموذج الأولى، فأراد أن يُدني صداها من سابقتيها. أو كأنه كان يسعى إلى إحداث اتّساق في عدد التفعيلات بين السطر: "قدحاً يصطلي"، والسطر: "أم تُراك الخلي؟".

أمّا انشغاله بأصوات القوافي، فيظهر في المقارنة بين قوله من النسخة الأولى:

مثلاً:

أن يسافر ما بين بحرين أو يابسين بلا امرأة أو زواج
ناعمًا لامعًا كرهيف الزجاج

وفي النسخة الأخيرة:

مثلاً:
أن يسافر ما بين بحرين أو يابسين بلا امرأة أو جواز
ناعمًا لامعًا كرهيف المجاز

غير أن سبب التغيير هنا يبدو دلاليًّا أكثر منه صوتيًّا، وذلك لاجتناب التكرار الدلاليّ الذي كان بين "امرأة أو زواج". إضافة إلى ما أتاحه التركيب الأخير من انزياحٍ عن الحسيّ، في "زواج" و"الزجاج"، إلى المجرّد في: "جواز" و"المجاز"، ومن ثم اصطناع استعارةٍ أبلغ في مركّب العبارة.

وتتوارد لدى **الدميني** أيضًا، في هذا المضمار من هندسة الأشكال الإيقاعيّة- والمناظرة بين شعر التفعيلة ومجزوء المتدارك في ذلك المقطع (اللاميّ) المقتبس آنفاً- أصداءُ الموشّح الأندلسيّ، من قَبيل موشحة (**عبادة بن ماء السماء الأندلسي**، -٤٢٢هـ)، ذات المطلع:

مَنْ وَلِيْ   في أُمَّةٍ أمراً ولم يَعْدِلِ   يُعْزَلِ   إلا لِحاظَ الرَّشَإِ الأَكْحَلِ.

أو معارضة (**ابن سناء الملك المصري**، -٦٠٨هـ):

كَلِّلِيْ يا سُحْبُ تِيجانَ الرُّبَى بالحُلِيْ واجعليْ سِوارَها مُنْعَطَفَ الجَدْوَلِ.

ومـن التجـارب المهمّـة في المآخـاة في التشـكيل الإيقـاعيّ بـين القـديم والحـديث، والمزاوجة بين التفعيليّ والموزون المقفّى، تجربة الشاعر **أشجان الهندي**، كما مثّلتها قصيدتها "أناشيد لخيمة عبلة"، (١٩٩٨)، تلك التي سبق التطرّق إليها في الكلام على (**التناص وتوظيف التراث**)، حيث توظّف الشاعرة إيقاعاتها في نوعٍ من تعدّد الأصوات في المناجاة الذاتيّة، Monologue.

وهكذا فإن نصوصًا كتلك كانت تسعى إلى الكمال الشعريّ- حسب مقولة (**جان كوهن**)، المقتبسة في مستهلّ هذا التحليل "لهندسة البنية الإيقاعيّة"-كي تَسَعَ الحساسيّة العربيّة المعاصرة، بشتّى هواجسها، ونأمات عواطفها، المتجاوبة بين ماضٍ لم يمض، وحاضرٍ يتماثل بقامته الجماليّة والشعريّة للتجاوز. وبشعرٍ كهذا يكون للشاعر حضورُه القيّم في الفعل الشعريّ، القادر على التواصل المتجدّد، والاتصال المتفاعل، بطارف الوجدان العربي وتليده.

- ٦ -

وللإيقـاع الـداخليّ في الـنصّ الحـديث أهميّتـه القصـوَى، حـتى لقـد رأى فيـه كُتّـاب قصيدة النثر أحد المعوّضات الفنّيّة عن الإيقاع الخارجيّ في قصيدة الشعر. ومع أنه أداة شعريّة مشتركة بين مختلف الأساليب الشعريّة، إلاّ أن حاجة النصّ الحداثيّ إليه تزداد من

وجهين: الأول، من حيث هو عنصر استقطابٍ للقارئ، لاسيما العربيّ، بعد أن حُرِم لذّة الإيقاع الخارجيّ في القصيدة العربيّة؛ والثاني، بما هو أداة تعبيريّة كسائر الأدوات الأخرى التي يسعى النصّ الجديد إلى تكثيفها إلى أقصى درجة تمكّنه منها موهبته.

ولموسيقى النصّ الداخليّة أدوات شتّى، صوتيّة ولفظيّة وتركيبيّة، كتجاوب الحروف، وتناوب النَّبْر، وتصاقب الألفاظ، ومحاكاة أصوات الطبيعة، أو ما يسمى (أونوماتوبيا Onomatopeia)، وألوان البديع المختلفة، .. إلى غير ذلك، ممّا ليس من غاية هذا التحليل استقصاؤه، ولا الوقوف على مختلف مظاهر توظيفه في النصّ الشعريّ الحداثيّ، ولكن أن يسجّل هنا حقيقةً ظاهرة، وهي: تقصير النصّ الحداثيّ في استثمار تلك الطاقة اللغويّة الغنيّة على النحو المتوقّع منه، وفق الضرورات الفنيّة المشار إليها، والناجمة عن تحوّله من القالب الخليليّ إلى شعر التفعيلة أو قصيدة النثر. تلك الطاقة التي كانت تتجلّى تراثيًّا في الشعر الصوفيّ، كما تمثّل في تجربة ابن الفارض، على سبيل المثال. وليس من مردٍّ لإهمال هذه الطاقة إلا إلى فقر الشعراء المحدثين– على الغالب– في المعرفة باللغة، والتمكّن من مكامن الجماليّات فيها. إذ ظلّ معظمهم يتكئ على الحسّ الفطريّ، دون أن يأخذ نفسه بالتبحّر في عوالم العربيّة، كما يفعل أيُّ حِرَفِيّ حينما يتعمّق مكوّنات المادة التي تقوم عليها صنعتُه. ولا أدلّ على هذا ممّا وقف القارئ عليه– من قَبْلُ– من تعثُّرِ غيرِ قليلٍ من هؤلاء في أسمال نصوصهم، وبين أخطاء أوّليّة في مختلف مستويات النصّ الأوّليّة، لغويّةً، ونحويّةً، وأسلوبيّةً، وإيقاعيّةً، وهو ما تقدّمت عليه شواهد متفرّقة. هذا فضلاً على أن كثيرًا ممّن يركبون موجة الحداثة اليوم لا يملكون مشروعات تحديثيّة حقيقيّة– جاءت تمخّضًا عن نضجٍ في التجربة الشعريّة– بمقدار ما جاءت بعض فلولهم فارّة إلى ما ظنّته أخفّ مؤونةً عليها من أوقار النحو، وقواعد الصرف، وفقه اللغة، والبلاغة العربيّة، وعَروض الشِّعْر. وفاقدُ الشيء أنّى يعطيه؟! ومَن دَفَعَهُ إلى وَهْم الحداثة محضُ الفِرار من

اللغة أو العَروض، فلن يملك شيئًا آخر يقدّمه، ممّا اتّصل بطبيعة اللغة وأجوائها التعبيريّة الدقيقة. بلفظ آخر: مَن دَفَعَهُ إلى وَهْم الحداثة محضُ الفِرار من مشقّة العربيّة، وشروطِ موسيقى الشِّعْر الخارجيّة، فمن باب أَوْلَى أن لا يأتي بجديد في ميدان استخدام اللغة، أو تفجير موسيقاها الداخليّة.

وهل ينضاف إلى هذا ذلك الفهمُ المغلوط عن اللفظ والمعنى، أو عن فنون البديع، التي رانتْ على قلوب الشعراء ردحًا من الدهر في عصور الانحطاط، فجعلتْ الدراسات النقديّة المحدثة تحمل في وكدها الدائم تنبيهًا على تلك الأغلال اللفظيّة والحُلى الزخرفيّة التي كانت ترسف فيها قصائد العصور المظلمة؟ ربما. حيث باتت ألون السجع، والترصيع، والجناس، والطباق، والمقابلة، والتفويف، والمشاكلة، ونحوها، ترتبط في الذاكرة الشعريّة بنماذج التكلّف اللفظيّ الممجوج، الذي عابه القدماء قبل المحدثين، فشَرَطَ فيه **عبد القاهر الجرجاني**، مثلاً: "أن تكون الألفاظُ تابعةً للمعاني"، إذْ كان البديع قد حمل بعض المتأخرين "على أن ينسَى أنه يتكلّم ليُفهم، ويقول ليُبين."[١] إلاّ أن فنون البديع تظلّ من أبجديّات النسيج الشعريّ في كل اللغات، وأداة من أدوات الموسيقى الداخليّة، كغيرها من الأدوات، مرهونة مشروعيّتها بوظيفتها التعبيريّة، كما ألمح **عبد القاهر**.

وبذا فإن مراودة اللغة عن مكنوناتها "الجوّانيّة" رهينةُ العِلْمِ اللغويّ والوعي النقديّ لدى الشاعر المحدث. على أن بمقدور الراصد أن يلحظ احتفاءً بهذا الجانب يزداد كثافةً في النصوص الأحدث، أي تلك التي كُتبت في السنوات الأخيرة. بمقدوره أن يلحظ ذلك، على نحو فارق، لدى **محمّد الثبيتي**، مثلاً، في مجموعته الأخيرة: "موقف الرمال"، لا سيما في قصيدته: "موقف الرمال موقف الجناس"، والسالف وقوف الدارس على جزءٍ

---

[١] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ٥٥٤- ٥٥٥.

منها، في تحليل "البنية اللغويّة". كما يلحظه لدى **محمّد جبر الحربي** في قصيدة: "العظيمة". بيد أنه قد تبيّن في أثناء تناولنا هذه القصيدة– ضمن دراسة "البنية اللغويّة"– كيف أن الشاعر قد أسرف في التكرار والتجنيس اللفظي. ومن جراء ذلك جاء ترديدُه المتقارب للقوافي، بحيث أورث النصّ ثقلاً، قد لا يُساغ، إذ لم يكتف بالقوافي التي تأخذ مداها على منعطفات النصّ التفعيليّ المتباعدة، كالمعتاد، بل رصّع النصّ بالتكرار والفواصل السينيّة، على نحو ما يلي:

وسميتهنّ
سُمُوًّا بهنّ
على كل أنسِ
فكنّ الجليلات تاجاً لرأسي
وكنّ لي الفأل في يوم نحسِ
وقد صنتُ نفسي
وعلّمتُ نفسي.. فرقّيتُ نفسي
وصرتُ كبيراً فضاقتْ عن الدرب نفسي
...

وهو ما ضاقت عنه بالفعل طاقة الجُمَل الشعريّة، ودون أن يشفع له مسوّغٌ ما، يكافئه في مستوى الدلالة. الأمر الذي يلفت النظر– إضافة إلى صعوبة الموسيقى الداخليّة قياسًا إلى الموسيقى الخارجيّة– إلى أنها قد تكون أشدّ مضاضة على النصّ الحديث، حين

يسرف الشاعر في التعلّق بها، من الموسيقى الخارجيّة، لما يتوقّف عليه جمالها من مهارةٍ فنيّة، واقتدارٍ تعبيريّ، يوائم فيها بين مستوى الدلالة ومستوى الصوت. وهو ذات الإشكال في استخدام البديع عند شعراء العربيّة في عصورها المتأخرة.

ولو أُخذتْ مجموعةُ **الحربي** الأخيرة- "خديجة"، (٢٠٠٤)- نموذجًا هاهنا، لتبيّن أنه في قصيدته "كسرة الماء"[١] يوظّف الجناس والتكرار، وكأنما قد صَيَّرَ الشاعرُ اللغةَ، في تكرارها وتشابهها، تجسيدًا لركود الحالة وقنوطها، اللذين يصورهما، وكأنما تماهي مفرداتها يضاهي الماء في تماهيه، آسنًا أو نميرًا:

ماذا الخِطابْ ؟!

السهَامُ كِتَابْ

والسَلاَمُ كِتَابْ

والقَصَائِدُ مِن عَهْدِ آدَمَ

والمَاثِلاَتُ الكِعَابْ

والكُؤوسُ الشفاهْ

والبِلادُ المِياهْ

والأَجِنَّةُ، والأَهْلُ، والطَّيبونَ

الصحابْ

(...)

والنساءُ اللوَاتِي وَرَدْنَ القَصَائِدَ ذَاتَ

---

[١] ١٠١- ١٠٥.

حِجَابْ
والجِيادُ عَلَى طَرَفِ الضادِ
والضادُ فِي ضَجَّةِ الحَضْرِ
فِي ضَجَرِ البَدْوِ مُسْتَسْلِمينَ، وُقوفاً عَلَى غَيْرِ بابْ
واتساعٌ عَلَى ضِيقِ مَا يَتَجَلى
وَأنْتَ عَلَى وَحْشَةٍ تَتَملى
فَكَيْفَ عَلَى وَحْشَةٍ
سَوْفَ تَبْدَأُ يا سَيدَ العَاشِقِينَ الكتَابْ؟
وكَيْفَ تَقُصُّ عَلَى الحَاضِرينَ بِحُلمِكَ
عرْفَ النجابْ؟
ومَا الشِّعْرُ؟
ما حَضَرَةُ الشاعِرِ العَذْبِ
في حَضَرَاتِ العِذَابْ
ومَا الصَّمْتُ؟

...

أَتِلْكَ الحِبَالُ التي تَتَدَلَى أفاعٍ
أمَ انْ الجِبالَ التي تَتَجَلَى رِقَابْ؟
لِمَنْ هَذِهِ الحَبْلْ؟
ومَنْ هَذِهِ المَرْأَةُ العَالِقَةُ؟
نَشَرْتُ القَصيدَ

ومَكَّنْتُ نَفْسِيَ مِن كِسْرَةِ المَاءِ
إني اغْتَسَلْتُ جَمِيعاً
وما ظَلّ فِي جَسَدي مِن ظَلامٍ
ومَا ظَلّ بَابٌ عَلَى يَدِهِ سَابِقَةْ

لِمَاذا الحِبالْ؟
لِمَنْ جُثَّةُ الاكْتِئَاب؟
عذابٌ
وتَعْرفُ أن العَذَابَ عَذَابٌ
ولَكِنْ . .
إلى أيّ قَبْرٍ عَظِيمٍ سَيَخْتَتِمُ اللهُ هَذَا العَذَابْ؟

لِمَنْ تُطْلِقُ الشعْرَ؟
مَا ظَلّ مِنْ شَجَرٍ يَتَمَاهَى
ومَا ظَلّ مِنْ شَرَرٍ يَتَبَاهَى
عَلَى غَفْلَةٍ مِن جِبَاهٍ تَرَاهَا
وكُنْتَ تَودُّ بِأَنْ لا تَرَاهَا

لِمَنْ هذِهِ الكأْس؟!
لِمَنْ هذِهِ الرأْس؟!
وكَيْفَ يُغَنّي بِحَضْرَتِها شَاعِرٌ لا يُثَابْ؟!

لِمَنْ يُكْتَبُ الآنَ؟!
لَنْ أَكْتُب الآنَ عَنْكَ
ولَنْ أَسْتَفِزَّ اللَيَالِي
وتَعْرِفُ ..
يا حَابِسَ الطيرِ تَعْرِفُ ..
أن الليَالِي
كِلاَبْ.

حتى ليوشك الشاعر أن يقترف في بعض مقاطع القصيدة معاظلةً لفظيّة، جرّاء تكرار صوت "الضَّاد" في مفرداتٍ متجاورة، "**الضّاد، الضّاد، ضَجَّة، الحَضْر، ضَجَر، ضِيق**"، بما في صوت الضّاد من غِلَظ، لولا أنها معاظلةٌ تبدو مقصودة هناك، إيحاءً بحالة التعثّر التي تعانيها جيادُ اللغة عن إفصاحها. والجناس ظاهرةٌ مشغوف بها أسلوب **الحربي**[١] عمومًا:

[فاجْلسِوا] غَيرَ مرتَهنينَ إلى شاهدٍ في دَمي، [واحْتَسُوا]
كُلّ ما طابَ منْ ثَمَرٍ عتَّقَتْهُ العُرُوقُ، وَمِنْ كَرْمِي
الطائِفي [البَسُوا]
سَطْوَةَ النُبَلاءِ، وحينَ أفَاجِئُكم بالحديثِ [احْبِسُوا]

[١] م.ن.، ١٢٠.

طَرَفَ العْينِ

[واحْتَرِسُوا] مِنْ زمانٍ مشَاعٍ كَرَاسِيُّهُ لا تَدُومُ [وحُرّاسُهُ]

وهكذا، من هذا الترصيع البديعيّ، الذي يضاهي أحيانًا ردَّ الأعجاز على الصدور في البيت الشعريّ العربيّ. إلاّ أن طاقة الموسيقى الداخليّة أوسع من الجناس والتكرار، اللذين يُلحظ تركيز شعراء النصّ الشعريّ الحديث عليهما، واستخدامهما أحيانًا بأكثر من طاقة النصّ– ربما لأنهما أيسر العناصر– مع التقصير في استثمار قِيَمٍ صوتيّة ودلاليّة أخرى، بدءًا بالصوت، فالكلمة، فالجملة، فسائر المركّب الأسلوبيّ والفنّيّ.

خاتمة

– ١ –

تمثّل عنونة النصوص في الشعر الحديث مهارة فنيّة خاصّة، إنْ على المستوى الشعريّ أو حتى على مستوى الحسّ الإعلانيّ التجاريّ عن العمل. واستقراء بِنَى العنونة في القصيدة المعاصرة– في المملكة العربية السعوديّة خصوصاً وفي العالم العربي عموماً– يسجّل سيرورةً تطوّريّة في شعريّة العناوين، سواء في القصائد أو المجموعات الشعرية، تنحو إلى الاتجاه بشعريّة العنونة من العنوان الاسميّ إلى العنوان النصّيّ. أي من العنونة التعيينيّة المسمّية، إلى عنونات نصّيّة، يمثّل فيها العنوان نصًّا شعريًّا قائمًا بذاته. وقد جاء هذا النوع الأخير مكتسباً شعريّته الخاصة عن الانحراف عن نمطيّة المألوف من جهة– بما يُحدثه من كسر أفق التوقّع– ومن جهة أخرى عن مفاجأة القارئ بلافتة لا تقتصر على إثارة الانتباه فحسب، وإنما أيضًا تثير فضول التساؤل. إنها لا تترك القارئ يطمئنّ إلى جماليّة العنوان، أو مفارقة الدلالة فيه، بل تستدرجه إلى الدخول في الحداثيّة النصّيّة، عبر مفتاحيّة العنوان الذي يُلتقط من قلب المشهد الشعريّ، وهو في ذُراه. على أن من الشعراء من

حاولوا في تجاربهم الأخيرة المواءمة بين الطريقة العتيقة في العنونة (الاسميّة) وما تحملهم عليه الخبرة الشعريّة من شحن هذا النمط القديم بمعوّضاته الإيحائيّة. ومع أن تلك المميزات في مفردات العنونة وتراكيبها- التي تحيلها من حالتها السكونيّة إلى حالتها الحركيّة، بكونها نصّاً مختزلاً لنصٍ أكبر- تستثير حسّ المتلقّي الشعريّ، وخياله الفنّيّ، وتشوّفه الفضوليّ لمطالعة ما تنبّهه إليه شارة العنوان، إلاّ أنها تقف المتلقّي، في الوقت نفسه، على أُوْلَى عتبات الصعوبة في التعاطي مع الشعر الحديث. من حيث تتحوّل اللغة والتراكيب هاهنا إلى حواثّ لذهن القارئ، تستدعي منه جهداً موازياً لجهد الشاعر، بهدف المشاركة في إنتاج المعنى، عِوَضَ استسلامه- كما يفعل في تعامله مع النصّ التقليديّ- إلى سُلْطَة المعنى وإملاءاته من قِبَل المنشئ.

- ٢ -

ومن الملامح الفارقة في حداثة النصّ الشعري في السعودية، تلك المحاولة لدى بعض الشعراء لافتراع جزالةٍ حديثة، تحتفظ بنكهتها التراثيّة في مغامراتها التجديديّة. بحيث تقوم المعادلة في تلك النصوص على المآخاة بين أنفاس الأصالة العربيّة- لغة وبيانًا- وحداثة المفردة الشعريّة، وانزياح التركيب. ونماذج الشعر الحديث متفاوتة في امتلاكها القدرة على إقامة تلك المعادلة الفنيّة، كما هي متفاوتة في امتلاكها القدرة على إقامة المعادلة الفنيّة بين الغموض الفنيّ ومقروئيّة النصّ، وذلك بحسب التأسيس الفنّيّ والوعي النقديّ لدى كل شاعر.

وإذا كان من ذرائع مناوئي الشعر الحديث التقليديّة الطعن في تمكّن منتجيه من اللغة العربيّة، فإن نماذج بعض الشعراء- ولا سيما في نهايات القرن الماضي (العشرين) وبدايات

هذا القرن (الحادي والعشرين)- تنفي عموميّة تلك الذريعة. وإنما هم ينطلقون من إدراك (ولو فطريّ) لطبيعة الشعر، الجانحة دائماً إلى التجديد في صنعتها اللغويّة. ذلك أن تميّز الشاعر الحداثيّ يكمن في الانجذاب الدؤوب إلى تجريبٍ متواصل عبر مسيرته الشعريّة. وهذا الهاجس من تطلّب الجدّة الدائمة قد يحول- لدى شاعر يستشعر مسؤوليّته الحداثيّة- دون غزارة النشر.

ومن خصائص اللغة الشعريّة في القصيدة الحديثة: توظيف المفردات البيئيّة، ولغة الحياة اليوميّة. غير أن مدى التوفيق في ازدواج مستويات اللغة بين العامّيّة والفصحى كان يخضع لقُدرات الشاعر في الفصحى أساساً، تلك القُدرات التي بوسع حساسيّتها اللغويّة استدعاء المستوى العامّيّ الملائم، دون إقحامه، أو تكلّفه، أو إسلام النصّ إليه، لينحدر به إلى الابتذال اللغوي. ولذلك فإن بعض النماذج الشعريّة كانت توشك، تحت ذريعة هذه اللعبة الفنّيّة من اجتلاب المأثور العاميّ، أن تصبح خليطًا هجينًا من العاميّة والفصحى الركيكة.

أمّا توظيف المفردات البيئيّة فظاهرة عامّة، تأتي في محاولة من الشاعر الحديث استرفاد لغةٍ جديدة مستمدّة من واقعه المعيش، بوجهه الشعبيّ. لكنّ جلّ الشعراء إنما يعرضون لهذه المفردات عَرَضًا، أو يسردونها سردًا، وهو ما لا يعدّ- في نطاقه هذا- خاصيّة حداثيّة، بل تشارك النصّ الشعريّ الحداثيّ فيه نصوصٌ أخرى على النمط القديم، أو أقل هوسًا بالتحديث. بيد أن نمطًا آخر من ذلك التوظيف الفنّيّ لعناصر الثقافة المحليّة يُلمح آخذاً في التشكّل بدرجةٍ أرقى عبر بعض النصوص المنشورة في التسعينيّات. كما يُلمح آخذاً في التنامي عبر نصوص أكثر جدّة- غير منشورة ولا مدروسة- لشعراء أحدث سنًّا وتجربة. وبذلك يُلحظ بزوغ حساسيّة جديدة، ترتفع بتوظيف لغة الحياة اليوميّة وعناصرها إلى مستوًى يمازج وجدان الشاعر وذهنه، بشفافيّته وصدقه، معبّراً في

مزيجه عن مزاج الذات الإنسانيّة، في صراعها المحتدم مع واقعها المعاصر. كل هذا في نسقٍ أكثر سلامة في اللغة، وصفاء في النَّبْر، وسلاسة في الإيقاع، و براعة في الأداء. ولعل هذا مؤشرٌ على إقبال التجربة الشعريّة في السعوديّة على معادلةٍ تتميز بنضج أكبر في مشوارها الحداثويّ.

لكنه يُلحظ أن التفاعل بين الشعراء عمومًا وعناصر بيئتهم- على مختلف ضروب التفاعل- ما يزال يدور غالبًا حول البيئة الشعبيّة دون بيئة المدينة الحديثة، بمستجدّاتها الصناعيّة والآليّة. ولئن أمكن الزعم أن الأمر يقتضي أجيالاً متعاقبة من معايشة هذه المواد، حتى يمكنها أن تستحيل إلى منابت وجدانيّة للتعبير والتصوير، فإنه ليبدو عائق ذلك في الثقافة العربيّة- بصفة خاصة- متعلّقًا باللغة العربيّة ذاتها، التي ما برحتْ تمثّل نَسَقًا تراثيًّا رسميًّا في تعاملها مع الحياة، فهي تعبّر من خلال ذاكرتها، لا من خلال انفعالاتها الآنيّة بالواقع. نعم، الآداب تنتخب لغة مثاليّة ترقى عادة عن اللغة الاعتياديّة، في مفردها ومركّبها، لكن ما يعمّق الهُوة في الشعر العربيّ بين لغة الشعر والحياة الحاضرة أكثر، هو تلك الهُوة القائمة أصلاً بين الفصحى والعاميّة. والدليل على هذا أنْ يجد القارئُ شعراء العاميّة أشد تفاعلاً مع معطيات حياتهم الحديثة، وإن كانوا أميّين.

على أن المتتبع للغة النصّ الشعريّ الحداثيّ قد يُدْرِك أن أحد أسباب عدم التمايز كثيرًا بين لغة الشعراء، هو ما يمكن أن يُسمّى بتلك (التقليديّة الحداثيّة) أو (الشفاهيّة الكتابيّة). فمعظمهم يتداولون المفردات النمطية نفسها، التي استخدمها سابقوهم أو مجايلوهم. ولذلك كان تواردهم الغالب على معجم شعبيّ متشابه في نصوصهم، دون أن يخرج أحدهم خروجًا بيّنًا إلى مراودات لغويّة توظيفيّة يختطّ بها لشعره لغته الخاصّة.

إن شعريّة كثيرٍ من شعراء النصّ الحديث المعاصر في السعوديّة- كشعريّة معاصريهم في الوطن العربيّ- خليقة بأن تجعل لها مكانة مهمّة على الخارطة التاريخيّة للإبداع

الشعريّ؛ لأن منتجيها لا تنقصهم المواهب الخلاّقة. غير أن المواهب وحدها لا تكفي لإتقان الممارسة في أيّ فَنٍّ من الفنون، إذ لا بدّ أن تأخذ الموهبةُ نفسها بدراسة تمحيصيّة لسلامة أدواتها الفنّيّة التكوينيّة الأساس. وتلك ثَغرة ما فتئتْ مدخلاً للطعن في تجارب شعراء الحداثة، إذْ لا يمكن للشاعر – وقد أعفى نفسه من الوزن والقافية– أن يعفيها أيضاً من سلامة اللغة، والنحو، واستقامة الأسلوب. بل إن المفترض فيه– وقد تحرّر مما عدّه قيدًا عليه في الوزن والقافية– أن يجد في ذلك ما يتيح له ضبط لغته على نحو أدقّ، والتصرّف في أسلوبه، بما يقيه المباشرة، أو الترهّل، أو التكرار؛ من حيث لم يعد خاضعًا لما كان يبيح للشاعر القديم ما لا يُباح لغيره، تحت ذريعة ما كان يُسمّى بالضرورة الشعريّة. ومع هذا فالنصّ الشعريّ الحداثيّ كثيرًا ما يأتي حافلاً بذلك الضعف اللغويّ والأسلوبي، المتدرّج من اللغة التقريريّة، فالتكرار، إلى الأخطاء اللغويّة أو النحويّة الصريحة.

– ٣ –

ومن خصائص الصورة الشعريّة في النصّ الشعريّ الحداثيّ الكثافة في توظيف عناصر الطبيعة بوصفها معادلاتٍ تعبيريّة عن لحظاتٍ شعريّة، تأخذ موقعها من جغرافيّة النصّ. إلا أن مستوًى من توظيف المكان في الشعريّة الحديثة يظلّ أميناً على العلاقة البلاغيّة بين مشبّه ومشبّه به، وإن في مركّب استعاريّ، فيما يأخذ مستوى آخر أُفُقًا من التجريد أعلى، ومدى من الفنّيّة في توظيف المكان أكثر انفتاحًا على الدلالات الوجوديّة الإنسانيّة، الموغلة في انزياحها عن قرائن الهاجس الوطنيّ أو القومي المباشرة، إذْ يتخفّف الشاعرُ في تصويره من حمولات المكان التاريخيّ، منصرفًا إلى مناجاة المكان اليوميّ البسيط. إنه مكانٌ يحايث الذات أكثر من أن تحايثه الذات. مكانٌ تستحيل أشياءُه الاعتياديّة إلى

حواثّ شعوريّة على التأمّل في ما هو أبعد من ظاهر المعنى المفرد لعناصر النصّ، أو المعنى المركّب لجملته. وهي عمليّة تفتح ذهن القارئ وروحه على سحريّة دلاليّة، تتعدّد بتعدّد القُرّاء والقراءات؛ من حيث كان عنصر المكان قد انعتق كلّيًّا عن قيود الموقع المحدّد، أو المؤطّر الرؤية. وممارسة هذا النوع من النصوص تأتي وفق تيارٍ شعريّ (ما بعد حداثيّ)، يحتفي بالإنسانيّ اليوميّ، يستنطق شعريّته، متجافيًا عن بلاغيّات تقليديّة، أو حداثيّة مغرقة في تعاليها، استُنفدت طاقتها واستُفرغ ماؤها.

وللقصيدة الحديثة إلى التصوير تقنياتُها ما فوق البلاغيّة، التي تشتقّها من فنون أخرى، كفنّ الرسم التشكيليّ، و المسرح، والسينما، حيث تنبثّ بِنَى المرايا حينًا، والأقنعة حينًا، وأساليب التصوير (المشهديّ)، حواريًّا تارة وبمونولوج داخليّ تارة أخرى. هذا إلى التعبير عن طريق: الشكل الكتابيّ، ونمط الخط، وسماكة الحِبْر، وحركة الكتابة، وتوزيعها على الصفحة، وإيقاع البياض، وعلامات الترقيم. وإذا كان هذا قد أفضى إلى (الاستعارة–القصيدة)، فإن تجربة بعض الشعراء لم تقف بهم عند هذا الحدّ، بل طمحت إلى (الاستعارة–الديوان)، أي أن يكون ديوانٌ بكامله استعارة واحدة ممتدّة.

– ٤ –

ولعلّ اهتمام النظريّة النقديّة الحديثة بمفهوم التناصّ، ولَفْتِ الأنظار إلى قيمته الفنّيّة الجوهريّة في النصّ الأدبي، قد ركّز اتكاء الوعي الشعريّ عليه بدرجة أكبر من أيّ حقبة شعريّة سابقة. وتظلّ مرجعيّات التناصّ في القصيدة الحديثة مرجعيّات عربيّةً غالبًا، إنْ لم يكن بسبب طبيعيّ من حميميّة الانتماء اللغويّ والثقافيّ، فلضعف الاطّلاع والتعالق بآداب

الأمم الأخرى. هذا في الوقت الذي لم تَقُمْ حركةُ الحداثة في مدّها الحديث إلا تأثّراً– مباشرًا أو عبر الترجمة– بالحركة الحداثيّة العالميّة.

أمّا المرجعيّات التناصّيّة، فتراوح بين المصادر التالية، مرتبةً حسب شيوعها: نصوص التراث العربيّ، المأثور العاميّ، الشعر العربيّ الحديث، عيون القصائد الحديثة في السعوديّة. ويأتي المصدر الأول، في تصدّره قائمة المرجعيّات التناصيّة، مؤشّراً على معين طبيعيّ للشعريّة العربيّة، يشهد على عدم انبتات القصيدة الحداثيّة عن تراثها أو قطيعتها معه. والرافد الثاني يعكس احتفاءً ملحوظًا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين بالتراث الشعبيّ في السعوديّة، صَحِبَهُ التقاءُ العاميّ بالفصيح، والفصيح بالعاميّ، على أصعدة شتّى من النشاط الشعريّ والثقافيّ، جَعَلَ بعضَ شعراء العاميّة يتّجهون إلى الفصيح، في حين انصرف بعض الراسخين في حداثة النصّ الفصيح إلى العاميّ. ولهذا فإن مرجعية التناصّ العاميّة تتركز أكثر في شعر بعض الشعراء، ممّن لهم ذلك الارتباط بالعاميّ. ويمثل المصدر الثالث رصيداً عربيًّا عامًّا، لا ينجو منه شاعر حديث. وإذْ يتعلّق غالبُ التناصّ– الواعي أو غير الواعي– بأعلام التجديد الشعريّ المحدثين، فإن سيطرة معجمٍ شعريٍّ لشاعر كبير، **كنزار قبّاني** أو **محمود درويش،** على شاعر ناشئ وأسلوبه، كان يخرج به أحيانًا عن التأثر الطبيعيّ والتداخل النصوصيّ إلى شكلٍ من الاستنساخ، وفُقدان الصوت المتميّز المستقلّ. وذاك ما كان يحدث في شعر بعض الناشئة من شعراء الحداثة، وقد يظلّ طابعًا ظاهرًا على شعرهم حتى بعد اجتيازهم مرحلة النشأة. ويُعدّ المصدر الرابع أقلّ المصادر وروداً من قِبَل الشعراء الحداثيّين. ومردّ ذلك إلى قِصَر التجربة الشعريّة الحديثة في السعوديّة، قياسًا بغيرها.

ويمكن رصد أشكالٍ عشرة رئيسة يتخذها التناصّ في القصيدة الحديثة في السعوديّة، هي: الاستعانة الأسلوبيّة، التضمين والاستشهاد، الإحالة، التلميح، المناقضة، المعارضة،

حوار النصوص، بنية القناع، أسلوب المرايا، التناصّ بين الشعر والفنّ التشكيليّ. ولئن كان مصطلح Textuality قد تُرجم في العربية إلى "تداخل النصوص" تارة وإلى "التناصّ" تارة أخرى- وعلى الرغم من أنه لا تفريق بين مستويات التناصّ لدى **(جيرار جينيت)**، مثلاً، إلا من خلال درجة: التصريح، أو التلميح، أو الخفاء- فإنه يمكن تصنيف الأنواع الأربعة الأولى من أشكال التناصّ، مقارنة بالأنواع الأخرى، وفق منظورٍ آخر- لا يرتكز على درجة الوضوح والخفاء- وإنما يرتكز على طبيعة العلاقة بين النصّ والنصوص الأخرى، المتناصّ معها. ومن هناك، يمكن أن ينطبق على الضرب الأول مصطلح "تداخل النصوص" Intertextuality، من حيث إن الدلالة لمفردتَي هذا المصطلح تشير إلى "تداخلٍ"، لا يصل بالضرورة إلى التمازج والتفاعل، وقد يكون أوّليًّا وجزئيًّا ملحوظًا. في حين يمكن أن يُفرد الضربُ الآخر، بمصطلح "التناصّ" Textuality، بما تدلّ عليه بنية الكلمة "تناصّ" من تفاعلٍ عضويّ، تتماهَى فيه مادة النصوص في بوتقة النصّ المتناصّ.

على أن التناصّ قد يمثّل في بعض التجارب الشعريّة خاصيّة مفرطة الحضور، حتى لتكاد بعض القصائد تستحيل إلى محض تركيبٍ واعٍ، يستدعي أمشاجًا شتّى من النصوص. ولئن كان التناصّ أداة فنيّة لا خلاف على أهميّتها، فإن ذلك الشغف باستحضار النصوص وتوظيفها يوشك أن يكون أحيانًا على حساب لغة الشاعر الخاصّة؛ حين يتلاشَى صوتُه الشعريُّ في خضمّ انشغاله بالأصوات الأخرى.

وكما شهدتْ ظاهرةُ التناصّ اتساعًا في مواد النصوص الشعريّة، شهدتْ تطوّراً كيفيًّا مهمًّا لدى بعض الشعراء، من حيث انتقلتْ من حضورها العَلَنيّ إلى حضورها الكامن. وكسائر الأدوات الفنّيّة، كلما جاء التناصّ أخفَى وأبعد عن المباشرة، نمّ عن حِذْقِ الشاعر، وخَفَّت وطأتُه على النصّ والمتلقّي.

- ٥ -

ويتبدّى من هذه الدراسة أن إشكاليّات الإيقاع في القصيدة المعاصرة كثيراً ما كانت تنشأ- ومنذ وقت مبكر- عن ضعفٍ في الموهبة، أو ضعفٍ في التأسيس العربيّ، أو عن عدم وعيٍ نظريٍّ بتطوّر الفنون، أو عن هذه مجتمعة. ذلك أن الشكل الإيقاعيّ لم يكن لدى العرب اعتباطيًّا، وإنما تأسّس على ذوقٍ فنّي خاصّ، يمكن أن يُطلق عليه شيءٌ من قَبيل: (هندسة التوازن)، في الشعر كما في المعمار؛ تشهد بذلك هندسة البناء في مدائن صالح- على سبيل المثال- حيث النظام القائم على التشاكل والتناظر والتوازن، وكأنّ القَصْرَ هناك- في بنيته الفنّيّة- معلّقةٌ أو قصيدةٌ تناظريّة. وهذا لا يعني مصادرة التجديد وضروراته، ولا يُلغي بالتراث حريّات المجدّدين، بمقدار ما يدلّ على أن للتجديد منطلقاته الأصيلة- من طبيعة اللغة، والهوية الثقافيّة، والذوق الحضاريّ- لا من خارج ذلك كله.

وبتتبع الأشكال الإيقاعيّة في القصيدة العربيّة المعاصرة عمومًا، والقصيدة الحداثيّة في السعوديّة خصوصًا، يمكن تصنيفها إلى أربعة أشكالٍ أساس: القصيدة البيتيّة التناظريّة، قصيدة التفعيلة، (قصيدة التفعيلات)- وهي تلك التي يمكن لها بحقٍّ أن تتخذ اسم "الشعر الحُرّ"؛ حيث لا تتقيّد بالتفعيلة الواحدة، بل ينداح إيقاعُها في موسيقى الشِّعْر العربيّ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربةُ المتجدّدةُ من نصٍّ إلى آخر- ثم أخيرًا: النثيرة، أو ما تسمى قصيدة النثر.

وتُظهر الدراسة أن خروج كثيرٍ من الشعراء عن القصيدة الشَّطْريّة إلى القصيدة التفعيليّة يفتقر في بعض الحالات إلى إدراك أن لقصيدة التفعيلة طبيعةً مائزةً، كما للقصيدة

الشَّطْريّة طبيعة مائزة، وإلا اقتصرتْ وظيفة القصيدة التفعيليّة على التحلّل من قالب الوزن والقافية، دون أن تمنح الشاعرَ طاقاتها الأخرى في مستوى الدلالة. ولذلك كانت تبدو بعضُ القصائد من هذا الضَّرْب قصائدَ خليليّةً صُيّرت قصائدَ تفعيليّة.

وقد تبيّن أن من الظواهر الموسيقيّة المتفشّية في القصيدة الحداثيّة تداخل تفعيلات بعض البحور، لا سيما تفعيلتي المتدارك والمتقارب. وإن كان يتبدّى أحيانًا أن محضَ التباسٍ إيقاعيٍّ هو الواقف خلف ما يحدث من خَلْط. ذلك أن تفعيلتي المتقارب والمتدارك- تحديدًا- تدوران في فَلَكٍ واحد من دوائر العَروض العربيّ، هو ما كان يسميه الخليل (دائرة المتفق أو المتقارب). ومع أن الخَلْطَ بينهما غير مسوّغ بحال- وفق المعايير العروضيّة- إلا أنه قد يصحّ التماس تعليلٍ فنّيّ لتداخلهما، بعيدًا عن التخطئة تبعًا للمعيار العروضيّ القديم. فإذا كان هناك نمطٌ من الشعر الحديث لا يتقيّد الإيقاعُ فيه بتفعيلةٍ واحدة، وإنما ينداح في موسيقى الشِّعْر العربيّ، مبتدعًا أشكالاً مختلفة تمليها التجربةُ- وهو ما يمكن أن يتخذ مصطلح (شعر التفعيلات)- فمن الأَوْلَى أن يقع ذلك حين توجد علاقةٌ أصلاً بين وحدتَي الإيقاع، كما بين المتقارب والمتدارك، حيث يسهل انزياح البرزخ بين إيقاع هذين البحرين ليمتزجا في نصٍّ واحد. غير أنه لم يَبْدُ- في كل الأحوال- رابطٌ بين تلك النقلات في الإيقاع ونقلات النصّ من الوجهة الدلاليّة.

ويبدو أن (شعر التفعيلات) هذا كان خطوةً مرهصةً نحو (قصيدة النثر)، بدليل أن بعض قصائد النثر ما تزال تتشبث بالتفعيلات، ولكن في إيقاع غير منضبط. على أن ظاهرة شعر التفعيلات- من جهة أخرى- تكشف أحيانًا عن تنازع الشاعر الحديث بين المحافظة على: المعنى، واللغة، والإيقاع. وهو ما يعيد المساءلة حول العلاقة بين شاعريّة الموهبة وشاعريّة التمكّن في الأدوات اللغويّة والفنّيّة. فبما أن إحدى هاتين المَلَكَتَيْن لا تستغني عن الأخرى لدى شاعرٍ كبير، فإن ظواهر الوَهْن في الأخيرة في النصّ الشعريّ

الحديث تفرض التساؤل حول ما إذا كان بعض الفرار من الأوزان والقوافي- وإنْ جاء باسم التجديد- لا يعدو فرارًا من مضايق المعضلة الثلاثيّة: (المعنى، اللغة، الإيقاع)، صوب الأسهل والأَنْجَى؟!

وإذا صحّ أن بعض تلك الإشكاليّات (الإيقاعيّة- الدلاليّة- اللغويّة) قد دَفَعَتْ بعض التجارب دفعاً إلى قصيدة النثر- وذلك في مسعًى للتخلّص نهائيًّا من عبئها وتبعاتها- فإنها قد أَلْهَمَتْ بعض الشعراء- في المقابل- استثمارَها؛ بحيث كان الشاعر يفيد من خروجه عن ضائقة النسق الموسيقيّ الواحد، في تشكيل نصّه بإيقاعاتٍ مختلفة، تتساوق والموقف الشعوريّ الذي يعبّر عنه. وإلى جانب التشكيل الموسيقيّ الصوتيّ، بَرَزَ لدى بعض الشعراء التناظرُ بين الإيقاع الصوتيّ والإيقاع البصريّ، نقلاً للدلالة والإيحاء عَبْرَ توزيع النصّ على الصفحة، واستخدام الأنماط الخطيّة المتعدّدة، واستغلال التشكيل الكتابيّ، والرسم، والفراغات.

وللموسيقى الداخليّة في النصّ الحديث أهميتُها القصوَى، حتى لقد رأى فيها كُتّاب قصيدة النثر أحد معوّضاتهم الفنّيّة عن الموسيقى الخارجيّة في قصيدة الشِّعْر. ذلك أنه مع ما تمثّله الموسيقى الداخليّة من أداةٍ مشتركة بين مختلف الأساليب الشعريّة، فإن حاجة النصّ الحداثيّ إليها تزداد من وجهين: الأول، من حيث هي عنصر استقطاب لقارئ حُرِمِ لَذَّةَ الوزن والتقفية في القصيدة العربيّة؛ والثاني، بما هي أداةٌ كسائر الأدوات التي يسعَى النصُّ الجديد إلى تكثيفها إلى أقصى درجةٍ تمكّنه منها موهبتُه. وعلى الرغم من هذا، فإن الدراسة تسجّل تقصيرًا ظاهرًا في النصّ الحداثيّ عن استثمار تلك الطاقة اللغويّة الموسيقيّة الغنيّة، على النحو المتوقّع، وفق الضرورات الفنّيّة المشار إليها. وليس من مردٍّ لإهمال هذه الطاقة لدى الشعراء المحدثين إلاّ إلى فقرهم- على الغالب- في المعرفة باللغة، والتمكّن من مكامن الجماليّات فيها. إلاّ أن بمقدور الراصد أن يَلحظ احتفاءً بهذا الجانب يزداد كثافةً

نسبيّةً في النصوص الأحدث، أي في تلك التي كُتبتْ في السنوات الأخيرة، وإنْ انحصرتْ استخداماتُها- غالبًا- في مجال الجناس اللفظيّ والتكرار. غير أن بعض تلك الاستخدامات قد أفرطتْ في كثافتها حتى ضاقت عنها طاقةُ الجمل الشعريّة، دون أن يشفع لها من مستوى الدلالة مسوّغٌ يكافئها. وهو أمرٌ يلفت النظر- إضافة إلى صعوبة الموسيقى الداخليّة قياسًا إلى الموسيقى الخارجيّة- إلى أنها قد تكون أشدَّ وطأةً على النصّ الحديث من الموسيقى الخارجيّة، حين يسرف شاعرٌ في التعلّق بها، لما يتوقف جمالهُا عليه من مهارةٍ فنيّة في التوظيف، واقتدارٍ تعبيريٍّ في التأليف، يوائم بين مستوى الدلالة ومستوى الصوت.

* * *

تلك كانت ملامح على خارطة التطوّر في قصيدة الحداثة في المملكة العربيّة السعوديّة، لعلها تُري القارئ آفاق مستقبليّة أكثر نضجاً وتخلّصاً من عثرات المراحل الانتقاليّة التي مرّت بها القصيدة الحديثة، إبّان السبعينيّات والثمانينيّات من القرن الماضي، بين تيار تقليديّ كان مسيطرًا، وتجارب جديدة، كانت تتلمّس طُرُق التجديد، دون تأسيسٍ رصينٍ يؤهّلها جِدِّيًّا لذاك، بينهما فريقٌ ثالثٌ لم يكن يعنيه من الأمر- فيما يبدو- أكثر من أضواء الثورة والشهرة الآنيّة. وإذا كان استقراء هذه الدراسة قد أنبأ عن تحوّلات في المشهد الإبداعيّ، مرّت بها التجربة الشعريّة الحداثيّة في السعوديّة، فمن الحقّ أن تلك التحوّلات كانت تبدو بالقياس الزمنيّ وئيدةً؛ لا بسبب المستوى التأهيليّ لغويًّا وإبداعيًّا لدى الشعراء فحسب، ولكن أيضًا لظروف اجتماعيّة وثقافيّة قهريّة، ظلّت ترفض الجديد والتجديد وتُحبط التجريب. وبالرغم من هذا، فإن محصّلة الاستقراء تزعم أن القصيدة الحديثة اليوم تقف على مشارف عهدٍ جديد، ينبئ عن انصهار التيارات الثلاثة

الآنـف ذكرهـا في تيـارٍ رابـع جديـد، يمكـن أن نطلـق عليـه (الحداثـة الأصـيلة، أو الأصـالة الحداثيّة)، تقوده شبيبةٌ، جمعتْ إلى المواهب تعليمًا أغنَى، وفكراً أرحب، قمينَين بأن يبعثا لديها وعيًا بتراثها، وإدراكًا أعلى بمسؤوليّاتها صوب التحديث.

مصادر البحث ومراجعه

أبو أحمد، حامد.

(يونيو ١٩٩٦). *الخطاب والقارئ: نظريّات التلقّي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة.* (الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفيّة، سلسلة كتاب الرياض).

ابن إدريس، عبدالله.

(١٩٩٨). *إبحار بلا ماء.* (الرياض: دار إشبيليا).

أدونيس، علي أحمد سعيد.

(١٩٨٥). *الأعمال الكاملة.* (بيروت: دار العودة).

اسبر، محمّد سعيد؛ محمّد أبو علي.

(١٩٨٢). *الخليل (معجم في عِلْم العَروض).* (بيروت: دار العودة).

أنيس، إبراهيم (–٢٠ جمادى الآخرة ١٣٩٧هـ= ٨ يونيو ١٩٧٧م).

(١٩٧٢). *موسيقى الشعر.* (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).

بارت، رولان.

(١٩٩٣). *الأدب بلاغة* (ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي: ٥٣– ٦١). اختيار وترجمة: سعيد الغانمي (بيروت– الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).

البازعي، سعد.

(١٩٩١). *ثقافة الصحراء : دراسة في أدب الجزيرة العربية المعاصر*. (الرياض: العبيكان).

باشلر، جاستون.

(١٩٨٠). *جماليات المكان*. تر. غالب هلسا. (بغداد: دار الحريّة).

برنار، سوزان.

(١٩٩٣). *قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا*. تر. زهير مجيد مغامس، مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون).

بروكر، بيتر.

(١٩٩٥). *الحداثة وما بعد الحداثة*. تر. عبد الوهاب علوب، مر. جابر عصفور (أبو ظبي: المجمع الثقافي).

ابن البَنَّاء العدديّ، أحمد بن محمّد بن عثمان الأزدي (–٧٢١هـ=١٣٢١م).

(١٩٨٥). *الروض المريع في صناعة البديع*. تح. رضوان بن شقرون (الدار البيضاء: دار النشر المغربية).

تودوروف، تزفيتان.
(١٩٩٠). *الشعريّة*. تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: دار توبقال).

الثبيتي، محمّد.
- (١٩٨٤). *تهجّيتُ حُلماً تهجّيتُ وهْما*. (جُدَّة: الدار السعوديّة).
- (د.ت.). *التضاريس*. (جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي).
- (١٤١٨هـ، رجب، الأربعاء ١٢). "*تعارف* ". (ملحق "الأربعاء" بجريدة "المدينة"، السعوديّة، ص ٢٠).
- (١٤٢١هـ، ربيع الأول، الأربعاء ٥). "*موقف الرمال موقف الجناس*". (الصفحة الثقافية بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة الإنترنت: http://www.suhuf.net.sa/2000jaz/jun/7/cu3.htm).
- "*الأوقات*". موقع (مجلة "نزوى") على الإنترنت، العدد الأول: http://www.nizwa.com/volume1/p93_95.html

جابر، يوسف حامد.
(١٩٩١). *قضايا الإبداع في قصيدة النثر*. (دمشق: دار الحصاد).

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان (-٣٩٢هـ= ١٠٠٢م).
(١٩٥٦). *الخصائص*. تح. محمّد علي النجّار (القاهرة: دار الكتب المصريّة).

الحازمي، علي.
(٢٠٠٠). خسر*ان*. (القاهرة: دار شرقيات).

الحربي، محمّد جبر.

- (١٤٢٣هـ، رجب، الخميس ٢٦). "*العظيمة* ". (الملحق الثقافي بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة الإنترنت:
http://www.suhuf.net.sa/2002jaz/oct/3/cu2.htm).
- (١٤٢٣هـ، ذو الحجة، الخميس ٢٨). "*ست البنات*". (الملحق الثقافي بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة. على شبكة الإنترنت:
http://www.suhuf.net.sa/2001Jaz/apr/12/cu2.htm).
- (٢٠٠٤). *خديجة*. (بيروت: دار الكنوز الأدبية).

الحميدين، سعد.

- (١٩٧٧). *رسوم على الحائط*. (الرياض: مطابع اليمامة).
- (١٩٩٠). *ضحاها الذي*. (الرياض: مطابع الشريف).
- (١٩٩١). *وتنتحر النقوش.. أحيانًا*. (القاهرة: دار شعر).
- (١٤٢٤هـ، صفر ٨). "*الساعة الثامنة والأربعون*". (ملحق "الثقافة" بجريدة "الرياض"، السعوديّة. على شبكة الإنترنت:
http://www.alriyadh.com/Contents/10-04-2003/Mainpage/Thkafa_5373.php).

أبو خالد، فوزية.

(١٩٩٥). *ماء السراب*. (بيروت: دار الجديد).

خلّوف، عمر.

(١٩٩٧). *البحر الدبيتي (الدوبيت) دراسة عروضيّة تأصيليّة جديدة*. (الرياض: ؟).

درويش، محمود.

(ربيع ٢٠٠٤). *مقابلة*. (مجلة "الكرمل"، ع ٧٩، ص ٢٠٣).

الدميني، علي.

- (١٩٨٧). *رياح المواقع*. (؟: ؟).
- (١٩٩٥). *بياض الأزمنة*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
- (١٩٩٧، رجب، الخميس، ٦). "*فوضى الكلام*". (ملحق "ثقافة اليوم" بجريدة "الرياض"، السعوديّة، ص٣٣).
- (١٩٩٩). *بأجنحتها تدقّ أجراس النافذة*. (بيروت: دار الكنوز الأدبية).
- (١٩٩٩). *بياض الأزمنة*. (بيروت: دار الكنوز الأدبية).

الدميني، محمّد.

(١٩٩٤). *سنابل في منحدر*. (لندن: السراة للكتب والدراسات والنشر).

دوبيازي، ب.م.

(٢٠٠٠، أبريل). "*نظرية التناصّ*". تعريب: المختار حسني (دورية "فكر ونقد"، المغرب، ع٢٨، ص ص ١١١-١٢٠).

أبو ديب، كمال.

(١٩٨١). *جدليّة الخفاء والتجلّي*. (بيروت: دار العلم للملايين).

رتشاردز، أ. أ.

(د.ت.). *العِلْم والشِّعْر*. تر. مصطفى بدوي (مصر: مكتبة الأنجلو المصريّة).

الرشيدي، حمد حميد.

(١٩٩٧). *للجراح ريش وللرياح وكر*. (الرياض: رولا).

ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي (-٤٥٦هـ= ١٠٦٤م).
(١٩٥٥). *العُمْـدة في محاسـن الشِّـعْر وآدابـه ونقـده*. تـح. محيـي الـدين عبدالحميـد (القاهرة: مطبعة السعادة).

سابير، إدوارد.
(١٩٩٣). *اللغة والأدب* (ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي: ٢٩- ٤٠). اختيار وترجمة: سعيد الغانمي (بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).

السماعيل، عبد الرحمن.
(١٩٩٤). *المعارضات الشعريّة: دراسة تاريخية نقدية*. (جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي).

شوقي، أحمد (١٣٥١هـ= ١٩٣٢م).
(١٩٧٠). *الشوقيات*. (مصر: المكتبة التجارية الكبرى).

الصيخان، عبدالله.
- (١٩٨٨). *هواجس في طقس الوطن*. (بيروت: دار الآداب).
- (١٩٩٩م، نوفمبر/ تشرين الثاني، الأربعاء ٣ = ١٤٢٠هـ، رجب، ٢٥). "*فِضَّة تتعلم الرسم*". ("شعر من الخليج"، كتاب في جريدة، ملحق خاص أصدرته بالتعاون مع اليونسكو جريدة "الرياض"، السعوديّة، ص ١٥).

الطعمة، صالح جواد.

(يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤). "*الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظريّ للحداثة*". (مجلة النقد الأدبي "فصول"، م٤، ع٤، ص ص ١١– ٢٧).

الطويرقي، طلال.

– (١٤١٩هـ، جمادى الأولى، الاثنين ٣٠). "*هديل الشجيرات*". (جريدة "عكاظ"، السعوديّة، ص ٢٥).

– (١٤٢٤هـ، جمادى الأولى، الاثنين ٢٠). "*بكاء يليق بأحزاننا*". (المجلة الثقافيّة، جريدة "الجزيرة"، السعوديّة، ع ٢٥).

عباس، إحسان (–١٤٢٤هـ= ٢٠٠٣م).

(١٩٧٩). *فنّ الشِّعْر*. (بيروت: دار الثقافة).

ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمّد الأندلسي (–٣٢٨هـ= ٩٤٠م).

(١٩٨٣). *العقد الفريد*. تح. أحمد أمين؛ أحمد الزين؛ إبراهيم الإبياري (بيروت: دار الكتاب العربي).

ابن العبد، طرفة (–٥٦٢م).

(١٩٩٤). *شرح ديوان طرفة بن العبد*. لسعدي الضِّناوي (بيروت: دار الكتاب العربي).

علوان، محمّد حسن.

صُداع. (قصيدة مخطوطة حصل عليها الباحث من الشاعر).

العَمْري، خديجة يوسف.
- (١٤١٧هـ، جمادى الأولى، الأحد ٣). "*وأعدّوا لي ما استطعتم*". (صفحة الجزيرة الثقافية بجريدة "الجزيرة"، السعوديّة، ص٢٩).
- (١٩٩٩م، نوفمبر/ تشرين الثاني، الأربعاء ٣ = ١٤٢٠هـ، رجب، ٢٥). "*تعاليل*". ("شعر من الخليج"، كتاب في جريدة، ملحق خاص أصدرته بالتعاون مع اليونسكو جريدة "الرياض"، السعوديّة، ص ١٣).
- *تعاليل*. (نَصٌّ مخطوط للقصيدة حصل عليه الباحث بصفة شخصية).

الفارابي، أبو نصر محمّد بن محمّد بن طَرْخان بن أوزلغ (-٣٣٩هـ= ٩٥٠م).
(١٩٦٨). *إحصاء العلوم*. تح. عثمان أمين (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية).

ابن الفارض، عمر (-٦٣٢هـ= ١٢٣٥م).
(١٩٨٠). *ديوان ابن الفارض*. تح. فوزي عطوي (بيروت: دار الصعب).

الفَيْفي، عبدالله.
- (١٩٩٨). *شعر النُّقّاد: استقراء وصفيّ للنموذج*. (الرياض: مركز البحوث، كلية الآداب، جامعة الملك سعود).
- (٢٠٠١). *مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا*. (جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي).

قَبِّش، أحمد.
(١٩٧٤). *الكامل في النحو والصرف والإعراب*. (بيروت: دار الجيل).

القرطاجني، أبو الحسن حازم (-٢٤ رمضان ٦٨٤هـ= نوفمبر ١٢٨٥م).
(١٩٨١). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء.* تح. محمّد الحبيب بن الخوجة (بيروت: دار الغرب الإسلامي).

القزويني، الإمام الخطيب محمّد بن عبدالرحمن بن عمر (-٧٣٩هـ= ١٣٣٨م).
(١٩٧٥). *الإيضاح في علوم البلاغة.* عناية: محمّد عبد المنعم خفاجي (بيروت: دار الكتاب اللبناني).

كوهن، جان.
(١٩٨٦). *بنية اللغة الشعريّة.* تر. محمّد الولي ومحمّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال).

المانع، سعاد بنت عبد العزيز.
(١٤٢٥هـ، محرم = ٢٠٠٤، مارس). "*البديع وثنائية "الشعر" / "غير الشعر" في المنظوم عند ابن البناء العددي*". (دوريّة "جذور"، (النادي الأدبي الثقافي بجُدَّة)، ج١٦، م٨، ص ص ٢٧٧- ٣٢٨).

المتنبي، أبو الطيّب (-٣٥٤هـ= ٩٦٥م).
(د.ت.). *شرح ديوان المتنبي.* وضعه: عبد الرحمن البرقوقي (بيروت: دار الكتاب العربي).

مصطفى، محمود (-١٣٦٠= ١٩٤١م).
(١٩٧٢). *أهدى سبيل إلى علمي الخليل: العروض والقافية.* (القاهرة: مكتبة ومطبعة محمّد علي صبح وأولاده).

المعيقل، عبدالله بن حامد.
(٢٠٠١). *موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات (الشعر).* (الرياض: المفردات).

الملائكة، نازك.
(١٩٩٧). *من قضايا الشعر المعاصر.* (بيروت: دار العلم للملايين).

المناصرة، عزّ الدين.
(٢٠٠٢). *إشكاليات قصيدة النثر: نصّ مفتوح عابر للأنواع.* (عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

مندور، محمّد (-١٣٨٤هـ= ١٩٦٥م).
(١٩٧٩). *الأدب ومذاهبه.* (القاهرة: دار نهضة مصر).

ابن منظور، محمّد بن مكرم بن علي (-٧١١هـ= ١٣١١م).
(د.ت.). *لسان العرب المحيط.* إعداد: يوسف خيّاط (بيروت: دار لسان العرب).

ابن هشام الأنصاري، جمال الدين عبدالله بن يوسف (-٧٦١هـ = ١٣٦٠م).
(١٩٧٩). *مغني اللّبيب عن كُتب الأعاريب.* تح. مازن المبارك ومحمّد علي حمدالله، مر. سعيد الأفغاني (بيروت: دار الفكر).

ابن هشام، عبدالملك (٢١٣هـ= ٨٢٨م).
(١٩٥٥). *السيرة النبوية*. تح. مصطفى السقّا؛ إبراهيم درديري؛ عبد الحفيظ شلبي (مصر: مصطفى البابي الحلبي وشركاه).

هلال، محمّد غنيمي.
(١٩٨٧). *النقد الأدبي الحديث*. (بيروت: دار العودة).

الهندي، أشجان.
(١٤١٨هـ، جمادى الآخرة ٢١). "*أناشيد لخيمة عبلة*". (ملحق "الأربعاء" بجريدة "المدينة"، السعوديّة).

وهبة، مجدي؛ كامل المهندس.
(١٩٨٤). *معجم المصطلحات العربيّة*. (بيروت: مكتبة لبنان).

ويليك، رينيه؛ أوستن وارين.
(١٩٨٧). *نظرية الأدب*. تر. محيي الدين صبحي، مر. حسام الخطيب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

يوسف، سعدي.
(١٩٩٥). *الأعمال الشعريّة*. (دمشق- بيروت: دار المدى).

Bodkin, Maud.
(1968). *Archetypal Patterns in Poetry.* (London: Oxford University Press).

كشاف

الأعلام والمصطلحات الواردة في متن الدراسة

كتب أخرى للمؤلف

١- (٢٠٠٥) فَيْفـاء: (مجموعـة شـعريّة). (دمشـق: اتحـاد الكُتّاب العرب).

٢- (٢٠٠١). مفـاتيح القصـيدة الجاهليـة: نحـو رؤيـة نقديـة جديـدة عبـر المكتشفات الحديثـة فـي الآثـار والميثولوجيـا. (جُدَّة: النادي الأدبي الثقافي).

٣- (١٩٩٩). شعر ابن مقبل، قلق الخضرمة بين الجاهليّ والإسـلاميّ: دراسـة تحليليـة نقديـة- جـزءان. (جـازان: النادي الأدبي).

٤- (١٩٩٨). شـعر النقـاد: اسـتقراء وصـفيّ للنمـوذج. (الريـاض: جامعـة الملـك سـعود، كليـة الآداب، مركـز البحوث).

٥- (١٩٩٦). الصـورة البَصَـريّة فـي شـعر العميـان: دراسـة نقدية في الخيال والإبداع. (الرياض: النادي الأدبي).

٦- (١٩٩٠). إذا مـا الليـل أغْرَقَـني: (مجموعـة شـعريّة). (الرياض: دار الشريف).

حداثة النص الشِّعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

تصويبات النسخة الورقيَّة

صفحة	سطر (ح = حاشية)	الخطأ	الصواب
٣١	٦	أسلمْ	اِسلمْ
٣٢	٣: ح (٣)	الساقي)،.	الساقي).
٥٠	٤	المعاش	المعيش
٧٨	١٦	المعاش	المعيش
١٢٦	١٢- ١٣	وهو مفهوم يُناظر ما عُرِف في المصطلح الحديث بـ"الشِّعْريَّة ...	وهو مفهومٌ عامٌّ للغة الشِّعريَّة- اقتفوا فيه آثار المعايير الأرسطية للشِّعر، ظانِّين أنها معايير مطلقة لجنس الشِّعر- يمكن القول إنه يُناظر، وإنْ جزئيًّا، ما عُرِف في المصطلح الحديث بـ"الشِّعْرِيَّة ...
١٨٢	١٤	المعاش	المعيش
١٩١	١٠	مسقبليّة	مستقبليّة

.. وفي تلك الأتون لم يَعُد المنجز الشِّعْريّ الحقيقيّ شيئاً مذكوراً فيما تبقّى من حركة النقد الشِّعْريّة، اللهم إنْ استجاب نَصُّه لمآرب الناقد الأخرى، غير الشِّعْريّة في كثير من الأحوال. وجأَرَ الشعراء بالشكوى من الإهمال، إذْ تنصّل النُّقّاد عن دَرْسِ الشِّعْريّة، وعَفُّوا عن أنْ يقوموا سماسرةً في سوق الشِّعْر بين المبدع والمتلقّي، وإنْ كانوا -من جهةٍ أخرى- قد اتجهوا إلى استنباط مستكنّات القلوب، والأفكار، والمضامين في النصوص. فَأَلْفَوْا في فنون السَّرْد ضالّتهم المُثلى لمجاولة تلك القضايا التي تمسّ المرحلة، مجتمعاً وثقافة، حتى قيل.. فقالوا: بوراثة الرواية الشِّعْرَ، في تركةِ ماكان يُسَمَّى: (ديوان العرب). وبذا تحوّل العربُ في بضع سنين من ديوان إلى ديوان! وتَبَعاً لذلك تطوّر ما ذُعِرله التّيّار المحافظ من تغيير ديوان العرب -بوصفه رمز هويّة الأمّة وأصالتها وتراثها - إلى تغييب ذلك الديوان، أوا ستبداله.

لكنّ الشِّعْر استمرّ يتقدّم على استحياء، وتَطَوَّر وإنْ ابتعد بعض الشيء عن الأضواء. فلقد زاد طينته بلّة، أنْ استثمر الشِّعْرُ العاميّ فرصةَ ذلك الفراغ في الإنتاج، وتوالي تلك النَّكبات على القصيدة الفصيحة، ليقفز إلى صدارة الميدان والمنتديات، ويستولي على الصوت الشِّعْريّ، الرسميّ والشعبيّ، ضارباً عرض الحائط بالنُّقّاد، وصراعهِم الطائفيّ، مع ديوانهم القديم والجديد!

مطابع الحميضي : ٤٥٨١٠٠٠ الرياض

ردمك: ٢- ٤٧- ٦٢١- ٩٩٦٠